DAS VIOLONCELLKONZERT

DES

18. UND BEGINNENDEN 19. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT

VON

HANS WEBER

AUS BERLIN WILMERSDORF

1932

D A S V I O L O N C E L L K O N Z E R T

D E S

18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

- - - - -

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

Einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

vorgelegt

von

H A N S W E B E R

aus Berlin - Wilmersdorf.

- - - - -

Referent der Arbeit: Universitätsprofessor Dr.Karl Hasse.

Tag der mündlichen Prüfung: 12.V.1932.

R.UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Rotaprint-Druck von Fritz Schimpf Tübingen.

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S :

I. Vorwort.

II. Einleitung.

III. Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts:

1. Kapitel: Das Violoncellkonzert in Italien.

2. Kapitel: Das Violoncellkonzert in Frankreich und England.

3. Kapitel: Das Violoncellkonzert in Deutschland und angrenzenden östlichen Ländern:

a) Das Mannheimer Konzert.

b) Das Konzert der Wiener Klassischen Schule.

c) Das Violoncellkonzert in Böhmen, Russland, Ungarn und Polen.

d) Das Violoncellkonzert in Norddeutschland.

IV. Schlusswort.

V. Literaturverzeichnis.

- - - - - - - -

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548026_0056

I.

V o r w o r t .

Die vorliegende Arbeit über " Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19.Jahrhunderts" soll ein Beitrag zur Geschichte der Solomusik für das Violoncello sein.An Spezialarbeiten über dieses Gebiet sind bisher sehr wenige zu verzeichnen.

Über die "Anfänge der Violoncell-Literatur" schrieb Hugo R i e m a n n einen Aufsatz in den " Blättern für Haus- und Kirchenmusik" Jahrgang 1903. 1)

Arnold S c h e r i n g behandelt das Violoncellkonzert in einem Kapitel seiner "Geschichte des Instrumentalkonzerts"(1905,Neuauflage 1927).Er gibt darin einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Cellokonzertes,erwähnt nur die seiner Ansicht nach wichtigsten Konzerte und beschränkt sich in den meisten Fällen auf eine summarische Besprechung einzelner Kompositionen. 2)

Ferner schrieben Dissertationen über Leben und Werke ausgesprochener Violoncellkomponisten :

Friedrich K o h l m o r g e n : "Die Brüder Duport und die Entwicklung der Violoncelltechnik von ihren Anfängen bis zur Zeit Bernard Rombergs"(Berlin 1922). Kohlmorgen gibt einen ausführlichen Lebenslauf der Duports und beschreibt ihre Werke. Der zweite Teil der Arbeit, der über die Violoncelltechnik handelt, streift des öfteren auch die Celloliteratur, ohne jedoch auf Stil- und Formgeschichte sowie auf Wertfragen näher einzugehen. Seine Urteile in dieser Beziehung stützen sich ganz offensichtlich auf Schering und das später zu erwähnende Werk von W.von Wasielewski.

Herbert S c h ä f e r :" Bernard Romberg sein Leben und Wirken" (Bonn 1931). Der weitaus grösste Teil dieser Arbeit erstreckt sich auf den Lebenslauf des grossen Cellisten. Daneben finden seine Kompositionen eine durchaus zutreffende Beurteilung, auch in Bezug auf ihren musikalischen Wert.

Von den Werken über die Geschichte des Violoncells als Instrument,in denen auch die Musik dieses Instruments

1) Eine Besprechung des Aufsatzes befindet sich bei Kohlmorgen in der Berliner Dissertation 1922:"Die Brüder Duport".

2) Die Annahme Scherings auf S.213,Tartini habe ein Violonc. Konz.geschrieben,ist irrig.Es handelt sich hier um das von L.Delune umgeschriebene Gambenkonzert.Zu berichtigen ist ferner: Lalo's Konzert ist dreisätzig und d'Alberts Konzert (op.20) steht in C-dur.

des öfteren gestreift wird, nenne ich die wichtigsten:

Edmund van der Straeten: "History of the Violoncello the viol da Gamba, their precursors and colleteral Instruments"(London 1915). Dieses Werk ist eine äusserst gründliche Geschichte des Violoncells als Instrument und seiner Virtuosen. Der Verfasser behandelt die Solokompositionen für Violoncell nicht gesondert. Am Schluss jeder Lebensbeschreibung der Virtuosen werden deren Werke angeführt und, soweit ihm bekannt, kurz besprochen. Ein vollständiges Verzeichnis aller Violoncellkonzerte enthält d. Werk nicht, auch fehlt die Angabe der Quellen. Soweit ich sehen konnte, stützt sich van der Straeten auf die Lexika von Gerber, Fétis u. Eitner. Van der Straetens Buch ist in jeder Hinsicht zuverlässig; auch dort, wo er sich auf nähere Besprechung von Werken einlässt, sind seine Urteile einleuchtend. Da ich die in England liegenden Cellokonzerte der zu behandelnden Zeit nicht einsehen konnte, konnte ich mich daher in diesen Fällen auf van der Straetens Urteil stützen.

Francesco Vatielli: "Primordi dell'arte del violoncello"(Bologna 1913). Vatielli befasst sich in diesem Aufsatz hauptsächlich mit dem Umwandlungsprozess des Violoncells vom Continuo- zum Soloinstrument, der nach ihm durch Bologneser Meister wie Franceschini, Domenico Gabrielli, Jacchini u. a. erfolgte. Er bespricht auch einige Frühwerke der Bologneser Cellokomposition, unter denen sich jedoch die Form des Violoncellkonzertes nicht befindet. Bei der Behandlung der Werke Jacchinis findet sich lediglich folgender Vermerk: "Non in tutti i tempi delle sonate o dei concerti il violoncello ei si presenta libero della parte del basso: anzi nell'opera IV(Concerti per camera a tre e quattro strum. con viol. obbl. 1701) il terzo sesto e settimo concerto non hanno violoncello obligato.

J. W. von Wasielewski: " Das Violoncell und seine Geschichte"(1888, Nauauflage von W. v. Wasielewski 1925). Das Werk galt lange Zeit als das massgebende. Diese Ansicht konnte für die erste Auflage noch zutreffen. Dagegen wird die Neuauflage 1925 dem Stand der neuesten Forschung nicht gerecht. Van der Straeten und Kohlmorgen sind vollständig ausser acht gelassen. Eine eingehende Besprechung von Wasielewskis Buch was das 19. und 20. Jahrhundert anbetrifft, befindet sich in Bruno Weigl's "Führer durch die Violoncell-Literatur."1) Für die Entwick-

---

1) Weigl hat in diesem"Führer"alle im Handel erhältlichen Violoncellkompositionen(soweit er sie in Erfahrung bringenkonnte)zusammengestellt u. die ihm bekannten Werke kurz charakterisiert. Als Einleitung gibt er einen kurzen geschichtlichen Überblicküber d. Violoncell-Solospiel. Er stützt sich in seinen Ausführungen auf Wasielewski vielleicht auch auf v. d. Straeten.

lung der Geschichte der Violoncellmusik, insbesondere der des Konzertes, ist Wasielewski's Buch wenig brauchbar. In den meisten Fällen sind die Werke der Violoncell-Literatur Wasielewski unbekannt geblieben und die, die er einer Wert beurteilung unterzieht, werden zum Teil unberechtigt unterschätzt.

Das Quellenlexikon von Robert E i t n e r weist bereits eine erhebliche Anzahl von Violoncellkonzerten nach. Darüber hinaus konnte ich einige nicht verzeichnete Werke feststellen. Ebenso konnte ich falsche oder mangelhafte Angaben Eitners berichtigen, bezw. ergänzen. Am Ende dieser Arbeit ist ein Verzeichnis der Berichtigungen aufgestellt. Ein Teil von Konzerten konnte einer Durchsicht nicht unterzogen werden,da er von ausländischen Bibliotheken nicht zu erhalten war. Ausser dem bei Eitner aufgeführten Material des Auslands dürfte noch weiteres vorhanden sein. Aber ich glaube, dass das von mir benützte ausreicht, um ein klares Bild der Entwicklung des Violoncellkonzertes von seinen Anfängen bis ins 19.Jahrhundert hinein zu geben.

Das Violoncello, das heute fast als gleichberechtigtes Soloinstrument neben der Violine angesehen werden darf hat lange kämpfen müssen, um sich diesen Platz zu erobern. Anfänglich durch die Unvollkommenheit seiner Bauart (kurzer dicker Hals, unvorteilhafte Grösse) und durch die solistische Vorherrschaft der Viola da Gamba zu der Aufgabe eines Begleitinstruments bestimmt, verdrängt es nach seiner Vervollkommnung in langem Kampfe allmählich die Gambe und über nimmt um die Mitte des 18.Jahrhunderts die Führung als Soloinstrument unter den Tenor- und Bassinstrumenten. Die Spieltechnik macht immer grössere Fortschritte, innerhalb einer kurzen Zeit bildet sich ein Virtuosentum heraus, das bald mit seinen Kompositionen den musikalischen Markt überschwemmt. Und das zu einer Zeit, als in der Kammer- und Hausmusik das Cello, besonders durch die grossen Meister der Wiener Klassiker, höchste Veredlung erfährt. Die Virtuosenkonzerte dieser Zeit dagegen sollen einerseits nur das technische Können der Virtuosen unter Beweis stellen, beuten andererseits aber vielfach auch die natürliche, weiche Tonschönheit des Violoncells nach der verflachenden, sentimentalen Seite hin aus, welche Wirkung des Instrumentes im öffentlichen Konzert bis weit in die zweite Hälfte des 19.Jahrhunderts vorherrscht. Im Grunde gilt ähnliches auch für Violine und Klavier, das Violoncell bildet hier also keine Ausnahme. Die nach 1850 einsetzende musikalische Weiterbildung des Cellokonzertes schafft neben den wenigen, sich weiterhin behauptenden Kompositionen der Virtuosenzeit eine kleine ,wertvollere

Literatur. Daneben wird das Interesse durch Neuausgaben älterer,wertvoller Werke, meist Sonaten, auf die Frühzeit der Violoncellkomposition gelenkt. Es erwies sich, dass die ältere Violoncellsonaten-Literatur nicht so arm war wie von den spezifischen Virtuosen und dem breiten Konzertpublikum angenommen wurde. Die Cellokonzerte des 18 Jahrhunderts dagegen sind heute fast vollständig unbekannt, bis auf einige wenige, die durch Neudrucke in letzter Zeit bekannt geworden sind. 1)

Die Musikwissenschaft hat neben anderen zwei wichtige Aufgaben. Einmal soll sie durch Erforschung der Musik vergangener Jahrhunderte ein vollständiges Bild der musikalischen Entwicklung herstellen, dann soll sie aber auch dazu dienen, das gegenwärtige Musikleben durch Wiedererweckung älterer, wertvoller Kompositionen zu bereichern und zu befruchten. Da es nun in der Musik,wie in jedem Kunstgebiet, Epochen des Aufstiegs, der Blüte und des Verfalls gibt, so kann der Ertrag für die zweite Aufgabe nicht immer gleichwertig bleiben. Für die erste dagegen ist jedes Zeitalter von derselben Bedeutung.

In der Musik des 18.Jahrhunderts laufen 2 Strömungen nebeneinander her. Die erste bildet den Ausklang und Höhepunkt der vorangehenden Epoche und wird durch das Schaffen der Meister J.S.Bach und Händel gekennzeichnet .

---

1) Jch gebe zur Orientierung ein Verzeichnis der bisher veröffentlichten Violoncellkonzerte der zu behandelnden Zeit:

Arnold,J.G.:3.Konzert in F.(K.Schröder)Lpz.R.Forberg 1880.

Bach,Ph.E.:Konzert in a f.Vcl.u.Streichquartett. Klavierauszug von Fr.Grützmacher,Lpz.Breitkopf. 1893. Konzert Nr.3 in A (m.Kadenz)Klavierauszug Paris. Senart, 1924.

Boccherini,L.:4 Konzerte,Klavierauszug v.G.Papin, Paris,Leduc 1885.

Konzert in B. Fr.Grützmachers Klavierauszug,Lpz. Breitkopf 1895/1900.

Duport,J.L.Konzert in e Klavierauszug von Fr.Grützmacher,Lpz. Breitkopf.

Haydn,J.: Konzert op.101(F.A.Gevaert,Lpz.Breitk.1890 J.Klengel,Peters 1906,H.Becker,Steingräber 1901). Konzert Nr.2 in D (Fr.Grützmacher,Breitkopf 1894) Konzert in C nach einer Skizze herausgegeben von D.Popper Berlin Ries und Erler 1899.

Leo,L.:Konzert in D,Klavierauszug von F.Cilea u.S. Viterbini Mailand Ricordi 1922.

Die zweite kann man als eine Vorbereitungs- und Übergangszeit für einen neuen Stil bezeichnen. Sie, die dem Jahrhundert sein eigentliches Gepräge gegeben hat, hat keine unsterblichen Meister hervorgebracht, die Zeiten des Übergangs drücken auch den Werken ihrer Meister ihren Stempel auf. Die Form- und Stilwandlungen des 18. Jahrhunderts fanden ihren Niederschlag in einer Gesellschafts- Spiel- oder Gebrauchsmusik, einer Musik, die nur der Unterhaltung und Belustigung dienen sollte. Eine Form der Gebrauchsmusik ist das Instrumental-Solokonzert ,das allerdings auch von den Grossmeistern (besonders Bach und Mozart für Klavier und Violine) in eine höhere Sphäre erhoben wurde. Die Gattungen des Violin- und Klavierkonzerts sind bereits des öfteren durchforscht und dargestellt worden, dagegen ist das Violoncellkonzert bisher unbeachtet geblieben. Darum soll diese Arbeit ein Versuch sein,nach Sichtung des umfangreichen Materials eine Darstellung der Geschichte des Viloncellkonzerts von ihren Anfängen bis ungefähr zum Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts zu geben und gleichzeitig einer Wiederbelebung der wertvollsten Kompositionen dieser Gattung vorzuarbeiten.

Bei der Sammlung des Materials stellte es sich heraus, dass von den weitaus meisten Konzerten keine Partituren vorhanden sind. Einen bestimmten Grund für dieses Fehlen anzugeben,ist nicht möglich,da keine Anhaltspunkte vorhanden sind. Ich vermute, dass bei der Abschrift oder Drucklegung der Stimmen Partituren nicht angefertigt worden sind. Sie waren nicht erforderlich, da es Dirigenten im heutigen Sinne für diese Art Musik zur Zeit noch nicht gab. Die Originale verblieben wahrscheinlich in den Händen der Komponisten und sind später, unbeachtet, verloren gegangen.

In einer Einleitung habe ich nochmals die Grundzüge der Entwicklung der in Frage kommenden Formen des Instrumentalkonzerts und der stilistischen Elemente zusammengefasst. Ich habe mich dabei auf die im Literaturverzeichnis angegebenen einschlägigen Werke gestützt.

Monn,G.M.: Konzert in g in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich XIX Jahrgang 1912 2.Teil (Dr. W Fischer), Klavierauszug von Arnold Schönberg.
Romberg,B.: sämtliche Konzerte in verschiedenen Ausgaben.
Vivaldi,A.: Sonate Nr. 5 en Concert. (V.d'Jndy), Paris, Senart 1922.
Schröder,K.: Konzertstudien: eine Sammlung von Konzertwerken älterer Meister (Breval, Haydn, Gross, Kressner,Kraft,Pleyel,Schlick und Bohrer).

An dieser Stelle möchte ich nicht versäumen, allen, die mir für die Abfassung dieser Arbeit behilflich gewesen sind, meinen besten Dank auszusprechen. Ganz besonders möchte ich Herrn Prof. Dr. Karl Hasse dafür danken, dass er mich jederzeit mit Rat und Tat unterstützt hat. Ebenfalls danke ich den Herren Direktoren der Bibliotheken: Preuss. Staatsbibliothek Berlin, Bibliothek der Musikfreunde Wien, Landesbibliotheken Stuttgart, Schwerin, Darmstadt und Universitätsbibliothek Rostock für die bereitwillige Zurverfügungstellung des notwendigen Notenmaterials. Zu besonderem Dank bin ich ferner Herr Oberbibliothekar Dr. Häring von der Universitätsbibliothek Tübingen und Herrn Direktor J. Jongen von der Kgl. Konservatoriumsbibliothek Brüssel verpflichtet.

Ergänzungen zu dieser Arbeit auf Grund von weiteren Forschungen, besonders im Auslande, behalte ich mir vor.

- - - - -

III.

E i n l e i t u n g .

Der Name " Concerto" tritt bei A. und G.Gabrieli zum ersten Male auf, und zwar für kirchliche Vokalsätze mit Instrumenten, zum mindesten mit Orgelbegleitung (Concerti ecclesiastici, 1695). Der Name bezieht sich von Anfang an auf das Alternieren verschiedener Klangkörper, zunächst eines vokalen und instrumentalen, später von zwei oder mehreren instrumentalen Klangkörpern. Gegen Ende des 17.Jahrhunderts gewinnt der Begriff "Konzert" festere Gestalt, es kristallisieren sich zwei Hauptformen 1) heraus: das Concerto grosso und das Kammerkonzert. Aufschluss hierüber gibt uns bereits J.J.Quantz in dem XVIII. Hauptstück §§ 29 und 30 seines "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen": "Die vornehmsten Stücke der Instrumentalmusik, wobey die Singstimmen nichts zu tun haben, sind: das Concert, die Ouvertüre, die Sinfonie, das Quatuor, das Trio und das Solo. Unter diesen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solo. Man hat Concerti grossi, und Concerti da Camera..... Die Concerten haben ihren Ursprung von den Italiänern. Torelli soll die ersten gemacht haben. Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstrecket, mit einander concertiren. Bey einem Kammerkonzert hingegen befindet sich nur ein einziges Instrument. "

Im Concerto grosso stehen sich Tutti (grosser Instrumentenchor) und Concertino (solistische Instrumentengruppe) als kontrastierende Elemente gegenüber. Das Concertino bildete das Feld solistischer Betätigung. Meist waren es drei Instrumente, zwei Violinen und Violoncello, die hier miteinander konzertieren. Liessen die Concertini das solistische Können des Einzelnen schon in beträchtlichem Masse hervortreten, so war es doch natürlich, dass sie eine völlige, solistische Entfaltung nicht zuliessen. Der einzelne Solist stand nur als ein gleichberechtigter unter anderen. Die Folge war, dass die Komponisten den Anforderungen der Solisten gerecht zu werden versuchten, aus dem Concertino

---

1) Schering führt drei Hauptformen an: Das Concerto grosso ,das Kammer-(Solo-) Konzert und die "Konzertsinfonie". Unter letzteren sind Konzerti ohne Solisten zu verstehen.

An dieser Stelle möchte ich nicht versäumen, allen, die mir für die Abfassung dieser Arbeit behilflich gewesen sind, meinen besten Dank auszusprechen. Ganz besonders möchte ich Herrn Prof. Dr. Karl Hasse dafür danken, dass er mich jederzeit mit Rat und Tat unterstützt hat. Ebenfalls danke ich den Herren Direktoren der Bibliotheken: Preuss. Staatsbibliothek Berlin, Bibliothek der Musikfreunde Wien, Landesbibliotheken Stuttgart, Schwerin, Darmstadt und Universitätsbibliothek Rostock für die bereitwillige Zurverfügungstellung des notwendigen Notenmaterials. Zu besonderem Dank bin ich ferner Herr Oberbibliothekar Dr. Häring von der Universitätsbibliothek Tübingen und Herrn Direktor J. Jongen von der Kgl. Konservatoriumsbibliothek Brüssel verpflichtet.

Ergänzungen zu dieser Arbeit auf Grund von weiteren Forschungen, besonders im Auslande, behalte ich mir vor.

- - - - -

III.

E i n l e i t u n g .

Der Name " Concerto" tritt bei A. und G.Gabrieli zum ersten Male auf, und zwar für kirchliche Vokalsätze mit Instrumenten, zum mindesten mit Orgelbegleitung (Concerti ecclesiastici, 1695). Der Name bezieht sich von Anfang an auf das Alternieren verschiedener Klangkörper, zunächst eines vokalen und instrumentalen, später von zwei oder mehreren instrumentalen Klangkörpern. Gegen Ende des 17.Jahrhunderts gewinnt der Begriff "Konzert" festere Gestalt, es kristallisieren sich zwei Hauptformen 1) heraus: das Concerto grosso und das Kammerkonzert. Aufschluss hierüber gibt uns bereits J.J.Quantz in dem XVIII. Hauptstück §§ 29 und 30 seines "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen": "Die vornehmsten Stücke der Instrumentalmusik, wobey die Singstimmen nichts zu tun haben, sind: das Concert, die Ouvertüre, die Sinfonie, das Quatuor, das Trio und das Solo. Unter diesen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solo. Man hat Concerti grossi, und Concerti da Camera..... Die Concerten haben ihren Ursprung von den Italiänern. Torelli soll die ersten gemacht haben. Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstrecket, mit einander concertiren. Bey einem Kammerkonzert hingegen befindet sich nur ein einziges Instrument. "

Im Concerto grosso stehen sich Tutti (grosser Instrumentenchor) und Concertino (solistische Instrumentengruppe) als kontrastierende Elemente gegenüber. Das Concertino bildete das Feld solistischer Betätigung. Meist waren es drei Instrumente, zwei Violinen und Violoncello, die hier miteinander konzertieren. Liessen die Concertini das solistische Können des Einzelnen schon in beträchtlichem Masse hervortreten, so war es doch natürlich, dass sie eine völlige, solistische Entfaltung nicht zuliessen. Der einzelne Solist stand nur als ein gleichberechtigter unter anderen. Die Folge war, dass die Komponisten den Anforderungen der Solisten gerecht zu werden versuchten, aus dem Concertino

---

1) Schering führt drei Hauptformen an: Das Concerto grosso ,das Kammer-(Solo-) Konzert und die "Konzertsinfonie". Unter letzteren sind Konzerti ohne Solisten zu verstehen.

eine Stimme besonders hervorheben und die anderen zu Begleitstimmen erniedrigten. 1) Die letzte Konsequenz dieses Vorgehens war dann das Solokonzert, das mit seiner Gegenüberstellung von Tutti und nur vom Cembalo begleiteten Solo dem Concerto grosso gegenüber eine neue selbständige Form bildet.

Die Satzfolge der frühesten Solokonzerte für Violine des Torelli 1698 war die der neapolitanischen Symphonie. Die Dreisätzigkeit hat das Solokonzert im grossen ganzen durch das 18.Jahrhundert hindurch beibehalten.

Die Weiterentwicklung des Solokonzertes ist fürs erste mit der Geschichte des Violinspiels verbunden. Die grossen Geiger Vivaldi und Tartini waren es, die dem Konzert auf lange Zeit allgemein gültige Form gaben.

Bei den ersten Violinkonzerten des Torelli kann man von Konzertieren im eigentlichen Sinne kaum sprechen. Nur die Soli bringen selbständigen Motivstoff, während die motivische Behandlung des Orchesters im Tutti erst in Ansätzen vorhanden ist. Die Begleitung des Soloinstrumentes wird nur durch das Cembalo ausgeführt, dessen Bass durch Cello (vielleicht auch Contrabass verstärkt zu denken ist.

Torelli gegenüber ist bei Vivaldi (1712) schon ein grosser Fortschritt zu bemerken. Vivaldis Konzertform wurde für die nächsten 25 Jahre massgebend.

Bei Vivaldi bildete die Grundlage des ersten der drei Sätze eine Art Rondoschema, 2) das aber mit der französischen Tanzform "Rondeau" keine Ähnlichkeit aufweist. Das Tutti bildet das Rondo-Ritornell. Das Einleitungstutti besteht aus zwei gesonderten Themengruppen, von denen die erste mit einem Halbschluss, die zweite mit einem Ganzschluss beendet wird. Die Soli beschränken sich zum Teil auf neutrale Figurationen , zum Teil greifen sie einen Tuttigedanken figurierend auf, oder aber, der häufigste Fall, sie bringen ein Gegenthema.

Der zweite Satz steht in der Dominante oder Parallel-Tonart und hat die zweiteilige Liedform. Der dritte,tanzartige Satz hat die Form des ersten Satzes.

Bei Tartini, ein Vierteljahrhundert später, weist der erste Satz ein gegen Vivaldi viel konzentrierteres Schema auf. Die Zahl der Soli beträgt nur noch drei (gegen drei bis

---

1) vgl. z.B. Dall' Abaco, op. 11.
2) Über Vivaldis und Tartinis Formen vgl. die Tübinger Dissertation von Klara Pfäfflin "Pietro Nardini". 1930 noch ungedruckt.

fünf bei Vivaldi), die in ihrer Anordnung das Schema des Sonatensatzes übernehmen. Die Thematik hat bei Tartini schon wirksame Kontraste zwischen scharf prononzierten Themen und Gesangstellen. Das Solo hat der Ausdehnung nach bereits die Überhand über das Tutti. Seit Tartini wird das Soloinstrument vom Streichquartett(-Orchester) begleitet.

Tartini war der letzte Italiener, der an der formalen Weiterbildung des Instrumentalkonzertes beteiligt war. Andere Nationen übernehmen die Gattung des Konzertes, zum Teil in der Gestalt der Formen des Vivaldi'schen, teilweise schon in der der Tartini'schen Konzerte. Zunächst waren es die Franzosen,insbesondere die Pariser Violinisten,die neue formale Elemente in die italienische Form des Konzertes zu bringen wussten. An Stelle des letzten Satzes der Italiener,der die gleiche Form hatte wie der erste,tritt eine neue: Das Rondo.1) Die Einführung mag ungefähr um die Mitte des 18.Jahrhunderts vor sich gegangen sein.In Deutschland wurde zuerst ebenfalls die italienische Form des Konzertes verwendet,später, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt dann das Rondo hinzu an die Stelle des letzten Satzes. Es wird bei den Wiener Klassikern durch Angleichung an die Sonatenform dann noch weitergebildet.

Die Entwicklung der Form des Violinkonzertes trifft in allen Einzelheiten auch für das Violoncellkonzert zu. Die Komponisten der Cellokonzerte hielten sich jeweils an die Vorbilder der zur Zeit üblichen Formen des Violinkonzertes. Erst gegen Ende des Jahrhunderts geht das Cellokonzert eigene Wege durch die Einführung des rezitativischen Stils und der damit verbundenen Änderung des formalen Gehalts. 2)

Parallel mit dieser äusseren Entwicklung des Konzerts die Robert Sontheimer die Entwicklung in grossformaler Hinsicht genannt hat, geht eine kleinformale,die darin besteht, dass sich durch die Abkehr von der von diesem als Barock bezeichneten,motivischen,fugierten oder ausspinnenden Schreibweise allmählich der Übergang zur thematischen Schreibart vollzieht. Die Begriffe Motiv und Thema sind allerdings für beide Schreibarten anzuwenden. Unter Motiv versteht man jetzt allgemein die letzten kleinsten charakteristischen Glieder eines Kunstgebildes.Es ist wie Riemann 3) sagt: ein

---

1) Über die französische Form des Rondos siehe S. 51.
2) Über Einführung des Rezitativs siehe S. 97.
3) Musik-Lexikon.

fest zur Einheit der Ausdrucksbedeutung zusammengefasstes Melodieglied, ein Keim thematischen Gestaltens. Thema nennt man einen in sich, wenn auch nicht immer, besonders nicht bei der früheren Schreibart, völlig abgeschlossenen Gedanken.

Die kleinformale Entwicklung durchläuft mehrere Phasen. Die erste spielt sich vorwiegend in Italien ab, sie besteht in der allmählichen Abkehr von der fugierten Schreibweise und dem Auftauchen von in sich abgeschlossenen Gedanken, ferner der Einführung von Kontrasten innerhalb eines Satzes. Die bedeutendsten Vertreter dieser Entwicklung sind Pergolese und Tartini. Die zweite Phase, ebenfalls in Italien entwickelt, bringt bereits ein gewisses System in die Verwendung der Themen und Ansätze zu einer Durchführung. Sie nähert sich somit der Sonatenform. Hauptvertreter ist hier Sammartini. Die dritte Phase geht ohne die Italiener vor sich, sie spielt sich in Deutschland ab. Die Mannheimer und die Wiener Klassiker beschlossen die Entwicklung durch die entgültige Festlegung der Sonatenform.

Während sich für die beiden ersten Phasen, die ja Entwicklungsstadien darstellen, in formaler Hinsicht keine festen Normen aufstellen lassen, ist mit dem Abschluss der Entwicklung das Schema des Sonatensatzes festgelegt. Es lautet:

Exposition

:1. Thema (Tonika) -Überleitung- 2. Thema (Seitentonart) :

Reprise

Durchführung- Themen in der Haupttonart - Coda.

Dieses Schema blieb für den ersten Satz der zyklischen Instrumentalwerke bis weit ins 19. Jahrhundert hinein führend. Es war für die Form der Sonate, Symphonie und in der Kammermusik uneingeschränkt massgebend und ist es bis heute geblieben.

Für das Konzert liegen die Verhältnisse etwas anders. Wiederholungszeichen finden wir hier grundsätzlich nicht. Dafür wird aber die Exposition im ersten Satze zweimal gebracht, das erstemal vom begleitenden Orchester, dann unter Mitwirkung des Soloinstrumentes. Dabei stehen die Themen das erste Mal meist in der Haupttonart, das zweite Mal in der Dominanttonart. Die Überleitungen zwischen den einzelnen Themen in der Exposition enthalten im Tuttiteile oft selbständige thematische Gebilde, während sie im Soloteil vorwiegend zu virtuosen Figurationen benutzt werden. Der Eintritt der Durchführung ist häufig nicht klar erkennbar, da das zweite Thema des Soloteiles der Exposition meist ohne Abschluss in sie überleitet. Die Form der Reprise ist ver-

schieden, in der Regel treten beide Hauptthemen in der Haupttonart auf. Die Coda besteht vorzüglich aus Teilen des ersten Tuttis der Exposition.

Eine charakteristische Eigenart des Konzertes ist die sogenannte Kadenz,die im ersten Satz regelmässig, im zweiten ausnahmsweise und im dritten Satz gelegentlich erscheint.Sie bildet im Schema des Sonatensatzes eine Unterbrechung der Coda und wird durch ein Fermate auf dem Quartsextakkord über der Dominante angezeigt. Sie dient dazu,dem Solisten in einem unbegleiteten Zwischenspiel eine eigene,improvisierte Verarbeitung der Hauptthemen des Satzes zu ermöglichen.

In allen zyklischen Instrumentalformen treffen wir nach der Festlegung der Sonatenform diese im ersten Satz an. Der zweite Satz hat meist eine weniger komplizierte Form,hier kommt in der Regel die zwei-oder dreiteilige Liedform zur Anwendung. Im letzten Satz tritt der Sonatensatz seltener auf,hier dominiert die Rondoform. 1)

Die durchgehende Entwicklung der Violoncelltechnik lässt sich an Hand der Geschichte des Konzertes nicht in allen Einzelheiten verfolgen. Um hier ein vollständiges Bild zu geben, müssen die wichtigsten Werke aus allen Zweigen der Solo-Literatur und die Schulwerke herangezogen werden. Einen Versuch dieser Art hat Kohlmorgen,wie schon im Vorwort erwähnt, in dem zweiten Teil seiner Dissertation "Die Brüder Duport und die Entwicklung der Violoncelltechnik" unternommen. Die von ihm dargestellte Entwicklung trifft für die Konzerte zu,wenigstens konnte ich in dem von mir durchgesehenen Material keine Abweichungen oder Neuerungen feststellen. 2)

Was die Notierung der Solostimmen in den Violoncellkonzerten betrifft, so konnte ich feststellen, dass hierfür bis zur Zeit der Wiener Klassiker keine festen Regeln im Gebrauch waren. In der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts

---

1) Über die Rondoform vergl. S. 51

2) Die Entwicklung der Violoncelltechnik nach Kohlmorgen ergibt ungefähr folgendes Bild:Von den Anfängen des Solospiels(1680)bis ca 1740 bedienen sich d.Cellisten ausschliesslichder ersten-vierten Lage,ohne d.Daumen aufzusetzen.Der Daumensatz wirkt für d.Entwicklung d.Technik bahnbrechend,in kurzer Zeit sind selbst d.höchsten Lagen erschlossen.Um 1800 ist sie bereits soweit vorgeschritten dass für d.Beherrschung des Lagenspiels keine Neuerungen mehr hinzukommen können. (Ausführliches hierüber bei Wasielewski.)

treten neben der selbstverständlichen Verwendung des Bass- (F) Schlüssels für die tieferen Töne für die Notierung der Noten a f der A-Saite der Tenor- und Alt-Schlüssel (C) auf. Später, als die Technik bereits weiter vorgeschritten war, kommt in vereinzelten Fällen der Diskant-Schlüssel hinzu. Seit der Zeit der späteren Mannheimer werden die C-Schlüssel teilweise durch den Violin-Schlüssel ersetzt. Für die Notierung wurden folgende Regeln beobachtet:

Beginnt die Solostimme mit dem Violin-Schlüssel oder folgt auf den Bass-Schlüssel unmittelbar der Violin-Schlüssel so wird eine Oktave höher notiert, als es zu klingen hat. Folgt auf den Tenor- (in wenigen Fällen auch auf den Alt-) Schlüssel der Violin-Schlüssel, so wird in der Originaltonhöhe notiert.

III.

1. Kapitel .

Das Violoncellkonzert in Italien.

Mit der Entwicklung vom chorischen zum solistischen Instrumentenspiel gingen im 17.Jahrhundert neben der Neuschaffung von Instrumentalformen die Vervollkommnung der Bauform der Violinenfamilie, die Zurückdrängung der Blas- durch die Streichinstrumente und die Herausbildung eines typischen aus der Art des jeweiligen Instrumentes entwikkelten Instrumentalspiels Hand in Hand.

Die Vorläufer der Violinen waren bekanntlich die Violen, auch auf dem Gebiete des Solospiels. Zunächst war es dann das neue Diskantinstrument, an Höhe den Sopran übertreffend, die Violine, die der Viola da Gamba den solistischen Rang streitig machte. In Italien, dem Geburtsland der Violinen, hatte das neue Instrument wenig Widerstand zu überwinden und stand schon um die Mitte des Jahrhunderts als unumschränkte Herrscherin unter allen Diskantinstrumenten fest.

Die Herrschaft der Violine ging dort bald so weit,dass auch alle übrigen Streichinstrumente nur noch eine untergeordnete Rolle spielten. Wesentlich anders war es in Frankreich, England und Deutschland ,dort behauptete sich von den Violen die Viola da Gamba noch lange Zeit neben der Violine.

Gegen Ende des Jahrhunderts war der Bass der Violinen das Violoncello, baulich so weit vervollkommnet, dass es auch zum Solospiel geeignet erschien. Die ersten Versuche fanden in Italien und zwar in Bologna 1) statt. Die Erklärung dafür ist darin zu finden, dass in Italien dem Violoncello als Soloinstrument von keiner Seite aus Widerstand geleistet wurde. Das Gambenspiel war hier kaum von Bedeutung. Der Kampf zwischen Gambe und Cello spielte sich erst später in Deutschland, Frankreich und England ab.

Die ersten bedeutenden Solisten und Komponisten des Violoncells waren also Italiener. Nach Edmund van der Straeten 2) war der erste Violoncellist u n d Komponist Domenico Gabrieli ,genannt Minghee in del Violunzel. Seine "Ricercari e Sonate per Violoncello" stammen aus dem Jahre 1689 und sind durch die "Musurgiana" (Sammlung von Biographien und Handschriften Mondeneser Komponisten (Modena 1879 ff) des Grafen Valdrighi überliefert. Riemann 3) wusste noch nichts von seiner Existenz, er setzte die Anfänge der Voloncell-Literatur erst um 1736 an 4).Wasielewski 5) (auch in der Neuauflage 1925) kennt diese Komposition Gabrielis nicht, dagegen hat van der Staeten sie einer eingehenden Analyse unterzogen.

Schon bald nach dem Erscheinen der ersten Violinkonzerte des Torelli (1697) erschienen nach Schering 6) die ersten Konzerte für Soloviolonccello von Guiseppe Jacchini (+1727) im Jahre 1701. Diese Feststellung ist bisher nicht angezweifelt worden,vermutlich, da nach weiteren vorhandenen Konzerten der Frühzeit nicht gesucht worden ist. Nach den von mir durchgesehenen Konzerten erscheint die obige Angabe Scherings zweifelhaft. Ich komme später darauf zurück. Für Jacchini's Konzerte, die sich auf der Bibliothek in Bologna befinden und nicht herangezogen werden konnten, muss ich mich aber auf Schering beziehen.Dieser schreibt

---

1)Siehe Franceso Vatielli:Primordi dell'arte del violoncello (1913,Bologna).
2)History of the Violoncello.
3)In den Blättern für Haus- und Kirchenmusik Jahrg.1903: "Die Anfänge der Violoncell-Literatur.
4) Riemann glaubte mit der Violoncellsonate von Salvatore Lanzetti 1736 die früheste Violoncellkomposition gefunden zu haben.
5)Das Violoncell und seine Geschichte.
6) Die Geschichte des Instrumentalkonzertes 2.Auflg. 1927. Wir nicht mehr besonders aufgeführt.

(Seite 79) :"Torelli und Jacchini traten als Komponisten des grossen Solos auf. Beide waren als Berufsmusiker lange Jahre am Orchester von S.Petronio tätig, dieser als Cellist, jener als Viola- und Violinspieler, kannten also orchestrales Musizieren nach allen Seiten. Man merkt ihren Solokonzerten an, dass sie der konzertfrohen Bologneser Kirchenschule entstammen. Jacchini lieferte in seinen 1701 zu Bologna erschienenen drei- und vierstimmigen Cellokonzerten (op.4) nicht nur die ersten Exemplare für sein Instrument, sondern die ersten, ausdrücklich für die Kammer bestimmten Konzerte mit je drei Sätzen, was einigermassen überrascht, da Torellis, Tagliettis und Albinonis gleichzeitige Stücke in der Hauptsache für den Gottesdienst bestimmt waren. Auch die Mehrzahl der in der Folgezeit publizierten sind Kirchen-, nicht Kammerkonzerte. Wird man, in Hinsicht auf die bereits erwähnten Concertini per Camera für Violine und Soloviolonceli, schliessen dürfen, dass das letztere in der Kirche keine Sympathien besass? Ein handschriftliches Cellokonzert Vivaldis aus späterer Zeit trägt einen indifferenten Charakter.Jacchini's Soli zeigen eine schon entwickeltere Faktur als die in Torellis op.6, beschränken sich aber auch noch auf akkordische Figuration ohne motivische Eigenart. Dem Geiger war es vorbehalten, hier Neuland zu entdecken."

Edmund van der Straeten bezieht sich auf die Scheringschen Ausführungen nicht, obwohl er offenbar Scherings Buch kennt. Er schreibt vielmehr das erste Violoncellkonzert einem anderen Cellisten zu:

"Domenico Della Bella 1)an admirable violoncellist, wrote 12 sonatas for two violins and violoncellos,published at Venice 1704 and in 1705 appeared also at Venice his concerto for violon cello, to all appaarances the first of its kind." Eine Quellenangabe gibt van der Straeten nicht, während Wasielewski und Eitner 2) von seiner Existenz überhaupt nichts wissen. Van der Straetens Behauptung kann ich nicht überprüfen, dagegen dürfte die Frage nach dem ersten Violoncellkonzert noch eine andere Beleuchtung erfahren,wenn man den Angaben Kohlmorgens 3)

---

1) Domenico Della Bella lebte nach Eitner und Wasielewski um 1700. Nähere Lebensdaten sind unbekannt.
2) Quellenlexikon.
3) Dissertation :"Die Brüder Duport".Wird in Zukunft nicht mehr erwähnt.

Rechnung trägt. Kohlmorgen schreibt unter Angabe der Quelle in den Monatsheften für Musikwissenschaft 1888 (Seite 227): " die frühesten Daten der Einführung des Violoncells in Deutschland finden sich in Wien. 1680 sind dort 4 Cellisten, Giovanni Perroni, den Fux sehr lobt ..."1) Von diesem Giovanni Perroni 2) befindet sich ein handschriftliches Konzert in der Nationalbibliothek Wien. Es trägt folgenden Titel: "Concerto per il Violoncello di Giovanni Perroni. Suonato dallo stesso doppo il Te Deum. Die Besetzung besteht aus:

Violino Primo - Capo del concertino
Violino Secondo - Concertino
Violino Primo e Secondo di ripieno
Violetta obligato
Violoncello
Organo.

Zunächst ist jetzt die Antwort auf Scherings oben angeführte Frage, ob das Cello in der Kirche keine Sympathien besass, gegeben. Titel und das Vorhandensein der Orgelstimme weisen deutlich darauf hin, dass wir es hier mit einem Kirchenkonzert zu tun haben. Auch äusserlich ist die Form des Kirchenkonzerts gewahrt. Wir haben ein Concerto grosso vor uns, in dem das Violoncell bereits zur Solostimme erhoben ist. Wenn auch ein bestimmtes Entstehungsjahr nicht festzulegen sein wird, so steht doch soviel fest,dass das Konzert wegen seiner formalen Gestalt zu den frühesten seiner Gattung gehört. Jacchinis Konzerte weisen schon die dreisätzige Form auf, Perronis Konzert zeigt noch die ältere viersätzige, bei gleichen Stilmerkmalen. Es liegt also durchaus in der Möglichkeit,dass Perronis Konzert vor denen Jacchinis entstanden ist.

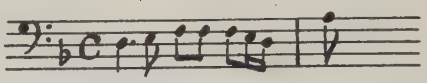
Der erste Satz (d-moll 4/4) hat die Form Grave-Allegro-Grave- Allegro. Das erste Grave hat nur drei Takte,

---

1) Auch Wasielewski gibt als Datum der Einführung des Violoncells in die Wiener Hofkapelle das Jahr 1680 an, allerdings ohne Quellenangabe.

2) Über das Leben Giovanni Perronis ist nichts bekannt. In sämtlichen Quellenlexika ist er nicht erwähnt.

einleitende Art. Im ersten Allegro beginnt das Solocello mit folgendem Motiv:



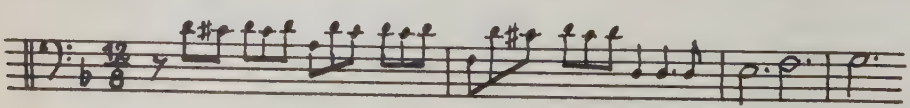
Im zweiten Grave wechseln die Solostellen, die bezifferten Bass als Begleitung haben mit dem ganzen Orchester ab. Der " barocke" Charakter kommt im Solo deutlich zum Ausdruck:

Dieses Grave geht mit einer Kadenz zwischen Solovioline und Solocello in ein unzweifelhaftes Allegro über (die Tempobezeichnung fehlt). Das Solocello beschränkt sich auf neutrale Figurationen, abwechselnd mit den konzertierenden Violinen.

, Der zweite Satz Grave ist nur für Solovioloncello und Cembalo geschrieben und betont bereits in feiner Weise die Gesanglichkeit des Cellos:

Der dritte Satz ist ohne Tempobezeichnung im 3/4 Takt. Der Anlage und der passagenartigen Führung der Soloinstrumente nach kann er nur ein Allegro sein. Der Satz ist an sich nicht bedeutend, zeigt aber, dass Perroni bereits über eine, den heutigen Ansprüchen nach achtbare Spieltechnik verfügt haben muss.

Der vierte Satz ist zweiteilig. Einem Grave von drei Takten folgt ein Allegro im 12/8 Takt mit typischem Suitencharakter:



Die Tonhöhe des Konzertes übersteigt für das Soloviloncell nicht den Ton a' .

Zu den ersten Cellokonzerten gehört nach Adolf Sandberger 1) das Concerto da chiesa op.2 Nr.11 von E.F.

---

1) Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern Bd. 1.Vorwort.

Dall'Abaco. Entstehungszeit 1712 - 1714 .1) ".... auch in der Verwendung von Soloinstrumenten hatte Abaco die Bezeichnung Concerti zu rechtfertigen. Diese Verwendung ist, wie gesagt, nur eine gelegentliche und auf die beiden letzten Konzerte (aus op.2) beschränkt. In Nr. 11 hebt sich vom Hauptkörper zunächst ein Violoncello obligato ab. Es ist die eigentliche Solostimme; zwei Violinen führen in den beiden ersten Sätzen vorzugsweise eine leicht und duftig gehaltene Begleitung aus; im dritten Satz erst tritt die Geige vorübergehend mehr hervor. Es lag Abaco dem suonare di Violoncello, nahe, mit einem konzertierenden Violoncell den Anfang zu machen; das Konzert ist eines des frühesten Cellokonzerte, die wir besitzen."

Auch dieses Konzert bestätigt die Antwort auf Scherings oben erwähnte Frage: das Violoncell war durchaus nicht aus der Kirche verbannt. Im übrigen ist Abacos Konzert als ein verspätetes Übergangswerk zwischen 1712 und 1714 zu bezeichnen. Der dem Solokonzert eigene Wechsel zwischen Soloinstrument mit begleitendem Cembalo (bezw. Orgel) und vollem Orchester fehlt hier noch vollständig.

Die bei Schering als Merkmal für die frühen Konzerte hervorgehobene, motivische Verschiedenheit von Tutti und Solo wird schon früh (im Violinkonzert bei Vivaldi) durch die Indentität der beiden ersetzt. Im Doppelkonzert für Violoncell und Violine tritt sie zum erstenmal in dem Konzert des Giovanni a Roma (Landesbibliothek Dresden) hervor. Wie Eitner bemerkt, wird es sich hier um Giovanni del Violone in Roma handeln. Auch aus den anderen Quellenwerken war ein anderer Giovanni aus Rom , der in Frage kommen könnte, nicht zu ermitteln. Die Nachrichten über ihn sind sehr spärlich. Eitner führt ihn als Opernkomponisten zur Zeit Alessandro Scarlattis und Carlo Fr.Pollarolis an, mit denen er gemeinschaftlich eine Oper komponierte. An Jahreszahlen findet sich bei Eitner lediglich eine: 1693. In diesem Jahre schrieb Giovanni 2 Oratorien für Florenz. Der vollständige Titel des handschriftlich erhaltenen Konzertes lautet:

Concerto a Violoncello Concert.Violino Concert.
Due Violini e Basso Del
Sig. Giovanni a Roma.

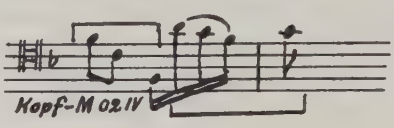
Die äussere Form des Konzertes ist die des Kirchenkonzertes: Adagio - Allegro - Adagio - Gigue. Die dreisätzige Form des Solokonzertes, wie sie seit Jacchini üblich ist, ist hier also nicht gewahrt, sie könnte auf eine frühere

---

1) Ungedruckt.

Zeit, die Zeit des Übergangs vom Concerto grosse zum Solokonzert hinweisen. Auch die Besetzung: Konzertierendes Violoncell und konzertierende Violine, sowie die Form des ersten Satzes: Tutti ohne jegliche Motivik sprechen für eine frühe Zeit. Dagegen sprechen aber die Formen der übrigen Sätze, sie haben die motivische Gleichheit von Tutti und Solo.

Im ersten Satz (Adagio 4/4 F-dur) liegt das Schwergewicht des Solos auf dem Violoncell, die Violine greift nur gelegentlich motivisch ein. Die Begleitung der Soli geschieht abwechselnd durch Cembalo und Streichorchester. Der Hauptgedanke des Satzes ist ein Motiv mit Fortspinnung, mit dem das Cello in der zweiten Hälfte des vierten Takts einsetzt. Der Satz macht im ganzen den Eindruck einer Einleitung zum zweiten Satz. Das Hauptmotiv lautet:



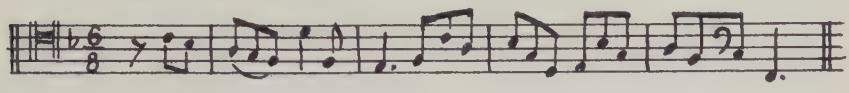
Dem zweiten Satze liegt das gleiche Motiv zu Grunde wie dem ersten Satz. Diese Tatsache ist insofern bemerkenswert, da ich die thematische Gleichheit zweier Sätze in den Konzerten des 18. Jahrhunderts nirgends mehr nachweisen kann. Der Satz steht ebenfalls in F-dur und umfasst 54 Takte. Nur das Tutti und das Solocello verarbeiten das erwähnte Motiv, die Solovioline führt mit ihrem Einsatz eine eigene motivische Figuration ein:

Diese Figurationen beherrschen, vermischt mit Teilen der Fortspinnung des Motivs den weiteren Verlauf des Satzes.

Der dritte Satz (Adagio d-moll) hat ein figuriertes Motiv zur Grundlage, das zuerst vom Tutti eingeführt wird. Es besteht aus einem absteigenden gebrochenen d-moll Dreiklang. Das Solo-Cello wiederholt das Motiv in der gleichen Tonart und spinnt es über drei Takte hin fort. Das folgende Tutti bringt es dann auf der Dominante, verändert durch Teile der Fortspinnung, und in Gemeinschaft mit den beiden Soloinstrumenten kadenziert es nach der Tonika. Der Bass ist ,bis auf die Kadenzen den Satz hindurch gleichbleibend.

Der vierte Satz (Gigue 6/8 F-dur) ist der längste,

er hat 78 Takte ohne die Wiederholungen. Mit seiner gleichmässigen Verteilung der Soli zwischen Violine und Violoncell macht er den Eindruck eines Concerto grosso-Satzes . Der Satz baut sich auf einem Motiv mit Fortspinnung auf:



Das Cello wird in diesem Satz nur vom Cembalo,die Solovioline und Cello und Violine gemeinsam werden dagegen vom gesamten Streichorchester begleitet.

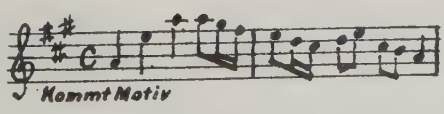
Der Wert des Konzertes ist uneinheitlich. Neben inhaltsreichen Takten stehen lange Taktreihen,die durch leeres Figurenwerk monoton wirken. Primitiv ist die technischeBehandlung der Soloinstrumente, insbesondere des Violoncells Die Tonhöhe für das Solocello übersteigt im ganzen Konzert nicht den Ton a' .

Um einen Verwandten Giovanni Perronis dürfte es sich bei Carlo Perroni handeln. Kohlmorgen fand in dem ältesten Personalverzeichnis der kurpfälzischen Kapelle von 1723 die Namen zweier Violoncellisten: Carolus Perroni und Josephus Pallandini. Weitere Daten über Perroni fehlen vollständig. Von ihm befindet sich in der Universitätsbibliothek Rostock in Stimmen ein handschriftliches Konzert mit folgendem Titel:

Concerto a 5. Violoncello obligato Due Violini
Viola e Basso continuo
Authore Sig., Carlo Perroni.

Das Konzert weist in der äusseren Form die neapolitanische Dreisätzigkeit auf, im Inhaltlichen die Stilmerkmale der Vivaldischen Violinkonzerte.

Dem ersten Satz liegt eine Art Rondoschema zu Grunde. Im Tutti setzen die Violinen meist nacheinander fugenartig ein. Das Soloinstrument wird durchweg nur vom Cembalo begleitet. Der Bass ist nicht beziffert. Als Überbleibsel aus der Concertinomanier wird die erste Violine teilweise solistisch herausgehoben. Der Satz baut sich auf folgendem Motiv auf:



Die erste Violine beginnt mit diesem Motiv, begleitet durch Viola und Cembalo, die zweite Violine imitiert es auf der Dominante während die erste Violine pausiert. In der

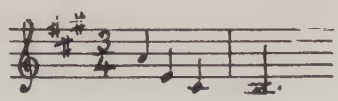
Fortspinnung des Motivs imitieren erste Violine und Bass miteinander. Nach 16 Takten setzt das Solocello mit dem Motiv in der ursprünglichen Tonart ein und geht anschliessend in die Fortspinnung über, um dann auf der Dominante zu kadenzieren. Das folgende Tutti bringt das Motiv in der ersten Violine auf der Dominante, nur von Viola und Bass begleitet, während die zweite Violine teils imitierende Einwürfe bringt, teils als Begleitinstrument fungiert. Nach 8 Takten leitet das Tutti nach der Tonika hin und wird vom Solocello durch Teile der Fortspinnung und des Motivs abgelöst. Im 8.Takt kadenziert das Solo nach der Dominante, die zweite Violine löst mit dem Motif auf der Dominante ab, dann, einen Takt später, nimmt es die erste Violine in seiner ursprünglichen Tonart wieder auf. Im folgenden konzertieren erste Violine (als Solo bezeichnet) und Solocello mit gleichartigen Sequenzpassagen miteinander und leiten nach cis-moll über. In dieser Tonart nehmen die ersten Violinen des Tuttis das Motiv ohne Begleitung auf und noch im gleichen Takt setzen die zweiten Violinen imitierend ein. Nach einer Kadenz folgen 7 Takte Sequenzfiguren im Soloviolloncell, worauf ein Tutti zu einer Kadenzfermate auf gis (Dominant-Septimen-Accord) hinführt. Es folgt eine Modulation über 16 Takte nach D-dur; hier konzertieren nochmals Solovioline und Cello mit Teilen der Fortspinnung, dann leitet ein Tutti nach A-dur und bringt abschliessend das Haupt-Motiv. Mit einem Unisonolauf endet der Satz, der als ein Meisterwerk barocker Satzkunst angesehen werden kann.

Der zweite Satz (Adagio ma Andante) steht in fis-moll (3/4 Takt). Der Satz zeigt in der Begleitung die gleichmässige Achtelbewegung der langsamen Sätze der Neapolitaner. Eine zarte Melodie stellt die gesangliche Seite des Violoncells in den Vordergrund:

Als ein besonders wirksamer, im Violoncellkonzert neuer Effekt tritt hier zur Unterstützung des Cembalos die Piccicato-Begleitung in den ersten Violinen auf.

Im letzten Satz (Presto A-dur 3/4 Takt) liegt das Schwergewicht auf dem Streichorchester, das Tutti überwiegt gegenüber dem Solo. Im Tutti ist die Stimmführung der Violinen untereinander wieder imitierend.

Das Solo wird, wie im ersten Satz, nur vom Cembalo begleitet. Die motivische Grundlage ist äusserst primitiv:



Durch die häufige Wiederkehr dieses Motivs, ferner durch die, sich an die Fortspinnung anschliessenden, inhaltlosen Sequenzfiguren trägt der Satz ein etwas indifferentes Gepräge und fällt gegen die anderen Sätze ziemlich ab.

Die technische Behandlung des Violoncells ist in diesem Konzert noch wenig selbständig, sie ist von der Violintechnik entlehnt. Der höchste Ton des Konzertes ist h', also für die damalige Technik (ohne Daumenaufsatz der äusserste erreichbare Ton.

Im ganzen gehört das Konzert zu den schönsten Erzeugnissen der frühen Viloncellmusik, an musikalischem Wert steht es hinter den Konzerten eines Vivaldi nicht zurück.

Auch Vivaldis Konzert in D-dur besteht aus drei Sätzen. Bei Wasielewski ist es nicht erwähnt, Scherings Ansicht habe ich oben bereits wiedergegeben. Da eine Einsicht in das Konzert nicht möglich war, beziehe ich mich in diesem Falle auf van der Straeten (Seite 375):

"Vivaldis Konzert besteht aus drei Sätzen: Allegro-Affettuoso - Vivace. Die Begleitung besteht aus zwei Violinen, Viola und Cembalo. Nach einem kraftvollen Einleitungsfugato tritt das Violoncell mit einem Motiv, das vom Ende des ersten Themas genommen ist, ein, worauf eine Passage folgt, die den Einfluss der Gambe zeigt, 1) während der zweite Soloeinsatz schon eine typische Violoncellofigur bringt. Der dritte Einsatz des Cellos beginnt mit einer freudigen Melodie, die aus dem Hauptthema entwickelt ist und mit einer sehr geschickten "Bariolé" 2) Arpeggio-Passage, in der vierten Lage auf der G-und D-Saite mit der leeren A-Saite endet. In dieser Hinsicht ist es den Werken der Cellokomponisten des frühen 18.Jahrhunderts weit voraus. Die Passage ist nur von Violinen begleitet, während die an-

---

1) Worin der Unterschied zwischen der Gamben- und Violoncelltechnik besteht,geht aus van der Straetens Buch nicht klar hervor.

2) Als Bariolé Passagen bezeichnet man allgemein solche, bei denen ständig eine leere Saite während des Arpeggios durchklingt.

deren Solopartien vom Cembalo allein, oder mit Hinzukommen der Violinen, dies allerdings sehr selten, begleitet wird.

Das Affettuoso, eine feine ausdrucksvolle Melodie von nur 8 Takten endet in der Dominante und ist nur eine Einleitung zum Schluss-Vivace. Dieses, im 6/4 Takt, ist sehr primitiv in der Figuration und deutlich von dem Einfluss der Gambentechnik beherrscht. Die Höhe des Konzerts übersteigt niemals die vierte Lage."

Die Konzerte der bisher genannten Meister gehörten zeitlich alle in das erste Viertel dea 18.Jahrhunderts . Sie waren zum Teil in Bologna, Rom und Venedig, zum Teil auch im Ausland entstanden. Im zweiten Viertel des Jahrhunderts waren von den Italienern an der Pflege des Violoncellkonzertes nur die Neapolitaner beteiligt. Die Hauptmeister, die hier in Frage kommen, sind Nicola Porpora und Leonardo Leo.

Porporas Konzert befindet sich im britischen Museum zu London. Es ist ausser bei van der Straeten nirgends erwähnt. Sein Aufbewahrungsort gibt zu der Vermutung Anlass dass das Konzert aus der Zeit von Porporas Aufenthalt in London 1733-1736 stammt. Zu dieser Zeit war, wie schon aus Anekdoten, die van der Straeten anführt, hervorgeht, das Violoncell durch den älteren Cervetto (Giacopo Bassevi) zu grosser Beliebtheit gelangt; es ist also anzunehmen, dass Porpora ,der selbst nicht Cellospieler war, sein Konzert für diesen seinen Landsmann geschrieben hat.

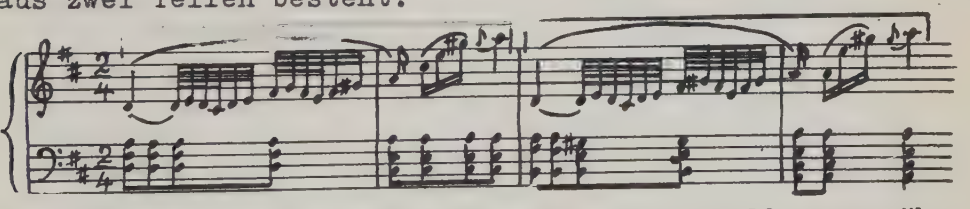
Auch in dieses Werk war eine Einsicht nicht zu erlangen; ich muss daher auch hier van der Straeten anführen: " Nicola Porporas Konzert ist eine sehr feine Komposition im italienischen Sonatenstil. Es beginnt mit einem sehr polyphon gehaltenen Adagio, dem ein glänzendes Allegro folgt. Nach diesem kommt ein Adagio quasi Largo im 6/4 Takt mit einer zarten und klagenden Melodie, begleitet von einem Bassmotiv in gleichmässigen Figuren. Dieses leitet in ein geistvolles Allegro im 3/8 Takt über, welches mit einer Wiederholung des ersten Teils "preso" als Coda schliesst. Man muss neidlos sagen,dass es gut konstruiert ist usw., da man von einem Werk eines solchen Meisters wie Porpora spricht. Die Daumenlage kommt in diesem Konzert schon zur Anwendung, die höchste Note im Konzert ist e". "

Leonardo Leo , der berühmte Opernkomponist war nach Fetis und anderen selbst ein hervorragender Cellist. Er schrieb für das Instrument 6 Konzerte, die sich in der Konservatoriumsbibliothek zu Neapel befinden. Diese

Konzerte, die noch von Wasielewski als zu den ältesten Cellokonzerten gehörig gerechnet wurden, haben in neuester Zeit wieder Beachtung gefunden. F. Cilea und S.Viterbini veranstalteten 1922 eine Neuausgabe des Konzertes D-dur, allerdings nur mit Klavierauszug. Bruno Weigl 1) (Seite 29) urteilt über das Konzert: " Es stellt eine für die damalige Zeit abgeschlossene hohe künstlerische Leistung vor, deren erster und zweiter Satz ihrer ausdrucksvollen Kantilenen wegen im Vordergrund des Interesses stehen." Da Leos Konzerte weder Wasielewski , noch Schering und van der Straeten zugänglich waren, und auch von mir nicht eingesehen werden konnten, beschränkte ich mich auf eine Analyse des D-dur Konzertes an Hand des obenerwähnten Klavierauszuges.

Bei Leo ist die Abkehr von der fugierten Schreibweise vollzogen. Das Motiv mit Fortspinnung, wie es noch bei Carlo Perroni anzutreffen war, ist hier einem Thema gewichen, das von der ersten Violine gespielt, von den anderen Instrumenten akkordisch begleitet wird. Dem Thema im Tutti wird durch das Solo ein eigenes Thema entgegengestellt, das sogar schon als Kontrastthema aufgefasst werden kann. Die letzte Abrundung und Periodisierung der Themen fehlt noch.

Der erste Satz überschrieben ,Andantino grazioso, steht im 2/4 Takt und beginnt mit einem Thema im Tutti, das aus zwei Teilen besteht:



Dem steht das selbständige Thema des Viloncells gegenüber:

Die Behandlung des Violoncells ist durchaus gesanglicher Art. Die Technik entbehrt noch vollkommen des gewollt Virtuosen. Die äussere Form des Satzes nähert sich bereits

---

1) Handbuch der Violoncell-Literatur.

der Sonatenform, selbst Ansätze zur Durchführung sind schon vorhanden.

Der zweite Satz (Largetto con poco moto 3/4 Takt) steht in h-moll. Nach einer gefühlvollen Einleitung setzt das Cello mit dem Thema der Einleitung ein: Über dem langausgehaltenen Anfangstone des Solocellos beginnen die Orchester-Violinen das Thema, das von Cello zu Ende geführt wird. Der ganze Satz ist nur auf klanglicher Schönheit aufgebaut.

Gegenüber diesen beiden Sätzen fällt auch hier der dritte Satz wesentlich ab. Obwohl das Thema recht gefällig anmutet und der Satz sehr knapp gehalten ist, bildet doch die geringe technische Bewegungsmöglichkeit einen Hemmschuh für eine bravouröse Entfaltung. Die Solopassagen haben ein zu unkompliziertes Gepräge um interessieren zu können.

Das Konzert lässt trotz der Schwäche des letzten Satzes schon wegen der grossen Schönheit der anderen Sätze wünschen, dass auch die übrigen Leo'schen Konzerte uns durch Neuausgaben zugänglich gemacht werden und dass es selbst in Partitur und Stimmen herausgegeben wird.

Leonardo Leo ist der letzte Komponist aus der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts, der Violoncellkonzerte schrieb. Aus der Zeit von ca. 1737 - 1760 ist mir kein Cellokonzert bekannt. Kohlmorgen erwähnt zwar einige Konzerte von Lanzetti ,die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befinden. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts lebte ein Salvatore Lanzetti, den Rieman noch für den ersten Koponisten für Violoncell hielt. Auf den Titelblättern der besagten Konzerte steht aber der Name Dominico Lanzetti. Eitner zieht eine Identität der beiden nicht in Betracht, er setzt Dominico wegen der stilistischen Haltung der betreffenden Kompositionen rund 70 Jahre später an als Salvatore. Auch Grove 1) führt beide getrennt auf, allerdings scheint er sich, was Domenico angeht, auf Eitner zu stützen, denn die unrichtige Quellenangabe Eitners, in der Staatbibliothek zu Berlin befänden sich 10 Konzerte Dominico Lanzettis, ist beibehalten. Es sind dort nur ,wie mir die Berliner Staatsbibliothek mitteilte, 5 Konzerte vorhanden. Bei Wasielewski ist weder das Bestehen der Konzerte noch der Name Domenico Lanzetti als Cellospieler erwähnt, ebenso bei Schering. Van der Straeten berichtet auch nichts. Meiner Ansicht nach beruht Kohlmorgens Annahme auf einem Irrtum. Ein von Riemann veröffentlichter Sonatensatz Salvatores trägt deutlich die Stielmerkmale der Übergangszeit von der motivischen zur thematischen Schreib-

1) Dictionary of Music and Musicians. 3.Edition 1927.

weise während die Konzerte Domenicos offensichtlich bereits von der Schreibart der Wiener Klassiker beherrscht sind. Obwohl Salvatore erst ca 1780 gestorben ist, die Konzerte also zeitlich von ihm stammen könnten, halte ich es für wahrscheinlicher, dass sie Domenico, der vielleicht ein Sohn Salvatores war, zuzuschreiben sind, da eine solche stilistische Weiterentwicklung des älteren Lanzetti nicht gut anzunehmen ist.

Was nun die zweite Hälfte des Jahrhunderts betrifft, so stösst eine chronologische Einreihung der Cellokonzerte wegen der fehlenden Daten auf unüberwindlichen Widerstand. Sämtliche erhaltenen Konzerte dürften zwischen 1770 und 1795 entstanden sein. Es ist eine merkwürdige Tatsache, dass mit zwei Ausnahmen sämtliche von Eitner aufgeführten italienischen Violoncellkonzerte dieser Epoche sich in Berliner Bibliotheken befinden. Die eine Ausnahme bildet ein Konzert von Gennaro Rava ,das sich in der Bibliothek Mailand befindet und für mich nicht zu erreichen war. Die andere bilden einige Konzerte von L.Boccherini, die wahrscheinlich in Brüssel aufbewahrt werden.1) Man darf wohl kaum annehmen, dass in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts in Italien selbst keine Konzerte mehr geschrieben worden sind. Wahrscheinlich werden die Kataloge der italienischen Bibliotheken nicht vollständig sein, denn Eitner,der die frühen, in Italien liegenden Konzerte anführt, hat offenbar also die in Frage kommenden Kataloge durchgesehen.

Dass so viele italienische Cello-Konzerte dieser Zeit in Berlin liegen, hat seinen Grund. Sie stammen aus der Bibliothek des preussischen Königs Friedrich Wilhelms II, der selbst Cellist war und in dessen Hofkapelle von 1760 bis zu seinem Tode 1796 vorwiegend Ausländer, Italiener und Franzosen angestellt waren. Diese und durchreisende fremdländische Virtuosen widmeten dem Könige neben vielen Sonaten auch zahlreiche Konzerte. Ich werde wegen der erwähntenSchwierigkeit der genaueren Einordnung die weniger bedeutenden Komponisten alphabetisch behandeln, Boccherini, den einzigen grossen italienischen Violoncellisten des spätenl8. Jahrhunderts, am Schlusse gesondert Betrachten.

---

1) Eitner verzeichnet 4 Cellokonzerte Boccherinis für die Staatsbibliothek Berlin. Auf eine Anfrage wurde mir mitgeteilt, dass die e Konzerte sich wahrscheinlich in Brüssel befänden.

Luigi Borghi [1] war von Geburt Italiener und liess sich 1774 in London nieder, wo er als Komponist und Violinvirtuose sehr angesehen war. Auf seinen Konzertreisen hielt er sich im Jahre 1788 in Berlin auf, denn eines der beiden vorhandenen Cellokonzerte seiner Feder, das handschriftlich in der Schlossbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, trägt das Datum: Berlin, 24.Okt. 1788. Er starb in London 1806.

Seine Kompositionen bezeichnet Schilling als "gründlich gearbeitet" und Schering die Konzerte als " dankbar und schön". Bei Wasielewski und van der Straeten ist Borghi nicht erwähnt.

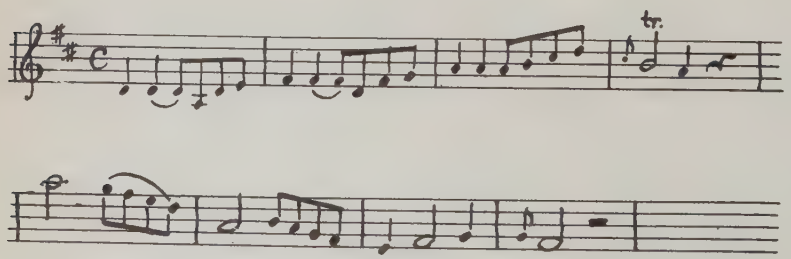
Der Titel des ersten handschriftlichen Konzertes (Stimmen ohne Partitur) lautet:

Nr.1

Concerto in D Violoncello Concertato, Violino 1 mo, 2do, Viola. Violoncello und Basso, Oboe 1mo und 2do Corno 1mo und 2do in D dell Signor Borghi.

Das Konzert mit seinen drei Sätzen Allegro -Siziliano -Rondo zeigt bereits starke Einflüsse der Wiener Klassiker, in formaler wie in stilistischer Hinsicht. Rein italienischen Charakter trägt nur der zweite Satz, ein Siziliano.

Der erste Satz weist klare Sonatenform auf. Das Tutti, das zunächst nur aus Streichern besteht, leitet ihn mit einem 8 taktigen Thema ein, das in 2 viertaktige Perioden zerfällt:

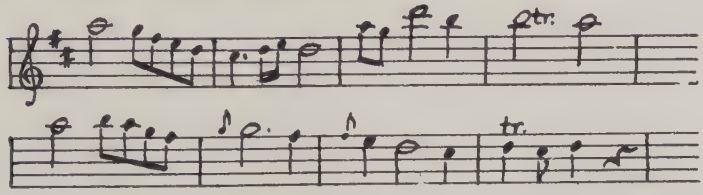


Die Begleitung des Themas wird nur durch einen Trommelbass ausgeführt, die zweite Violine setzt jeweils im zweiten Takt imitierend ein, während die Viola bis zur Beendigung des Themas schweigt. Im zwölften Takt

---

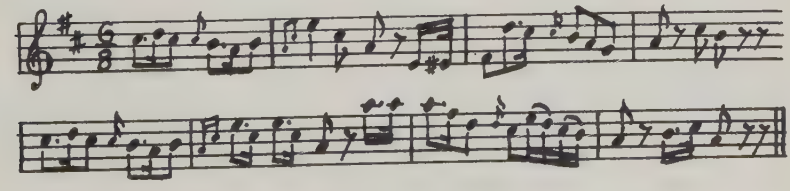
1) Lebenslauf nach Fétis,Schilling,Eitner u.Riemann.

kommen die Bläser als Verstärkung der Violinen (Oboen) und als Füllstimmen (Hörner) hinzu. Nach einem Halbschluss führt die erste Violine als Überleitung ein thematisches Gebilde in A-dur ein, kadenziert dann das Tutti beschliessend in D und bringt im Solo das zweite Thema. das ebenfalls aus 8 Takten besteht:



Das zweite Thema entwickelt sich aus der zweiten Periode des ersten. Die Durchführung bildet eine Verarbeitung der Themen und führt durch verschiedene Tonarten. Die Reprise bringt das erste Thema im Solo, dann nach einigen Überleitungstakten die thematische Überleitung des ersten Tuttis und steigert sich zu einer Kadenzfermate. Die Kadenz ist ausgeschrieben, sie besteht aus wenigen Takten und ist nicht auf den thematischen Inhalt des Satzes bezogen. Sie gibt dem Spieler durch finger- und bogentechnische Schwierigkeiten Gelegenheit, seine Fertigkeit zu zeigen. Das abschliessende Tutti besteht nur aus 6 Takten.

Der zweite Satz Siziliano (6/8 A-dur) hat die Rondoform a-b-a-b-a. Die Bläser pausieren , dem Tutti werden nur die 9 Codatakte zugewiesen. Der Rhythmus ist den ganzen Satz hindurch gleichbleibend, der Bass geht streckenweise mit der Viola in Oktaven. Das Thema ist echt italienisch:



Der letzte Satz ist ein Rondo (2/4 D-dur). Wie schon erwähnt ist die Einführung des Rondos in das Konzert als letzten Satz von den Franzosen übernommen und von der Wiener klassischen Schule weitergebildet worden. Die thematische Beschaffenheit und die Form der Borghischen Rondos unterscheidet sich schon wesentlich von der eines franzö-

sischen (vgl. z.B. das Rondo des Konzertes von Bréval das ungefähr aus der gleichen Zeit stammt. Siehe S. 51 .

Die Themen stehen hier unter Wienerischem Einfluss , auch die Führung des Begleitkörpers ist der Wiener Schule nachgeahmt, insofern die Dürftigkeit, wie sie die Mannheimer Konzerte aufweisen, überwunden ist. Der Satz, der sich durch die grosse Rondoform sehr lang gestaltet, ist inhaltlich nicht sehr bedeutend, seine Themen kontrastieren nicht genügend, um das Interesse den Satz hindurch wachzuhalten. Er teilt das Schicksal der meisten letzten Sätze der Konzerte des 18. Jahrhunderts, er fällt gegen die beiden ersten merklich ab. Ebenfalls in handschriftlichen Stimmen ohne Partitur wird das zweite Konzert Borghis in der Schlossbibliothek Berlin aufbewahrt. Es trägt den Titel:

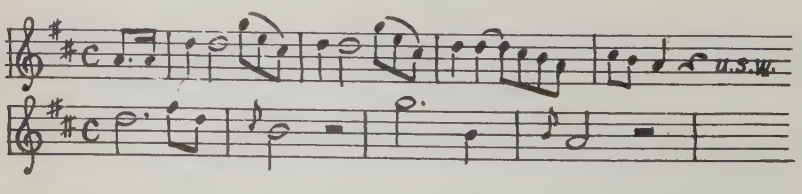
XVI.

Concerto in D a Violoncello Principale, Violino 1mo, 2do Viola & Basso, Oboe 1mo,2do, Corno 1mo,2do do Borghi.

Berlin 26/ Obre 88.

Das Konzert macht einen bedeutenderen Eindruck als das erste. Es hat die drei Sätze Allegro-Allegretto-Rondeau und zeigt ebenfalls deutliche Wiener Stilmerkmale. Formal hat es eine ähnliche Gestalt wie das erste.

Im ersten Satz folgt auf Thema und thematische Überleitung im Einleitungstutti das zweite Thema im Solo,dem ebenfalls eine thematische Überleitung folgt. Nach dieser, die sich nur aus Passagen, die aus gebrochenen Akkorden bestehen, und einigen modulierenden Tuttiakten zusammensetzt, eröffnet das Tutti einen h-moll-Teil als Durchführung, in dem die Themen von Tutti und Solo verschieden sind. Die Rückführung geschieht nicht in das erste Thema, sondern in die Überleitung zum zweiten Thema. Nach einer Generalpause bringt das Cello einige Takte nicht-thematischer Figurationen, die sich zur Kadenzfermate steigern. Die ausgeschriebene Kadenz ist der des ersten Konzertes ähnlich. Acht Takte ohne Bezug auf die Themen beschliessen den Satz. Von den Themen führe ich als besonders hervortretend die kontrastierenden der Esposition als Beispiele an:



Der zweite Satz (D-moll (3/8) Allegretto (Andante) ist formal mit dem letzten Satz verbunden, inhaltlich jedoch verschieden von diesem, so dass er als selbständig angesehen werden muss. Die Grundlage bildet das Thema mit einem sizilianischen Rhythmus, ein zweites ist nicht vorhanden. Das Thema geht in eine Fortspinnung über, die in einer Fermate endet. Die eingeschobene Kadenz ist, wie die des 1.Satzes, ohne Bezug auf das Thema und besteht aus einigen Doppelgriffen und Passagen. Der Schluss des Satzes bringt das Thema in veränderter Form und leitet mit einer Fermate auf der Dominante (Halbschluss) in das Rondo über. Dieses ist wie auch im ersten Konzert der schwächste Satz.

In technischer Hinsicht bieten die beiden Konzerte sehr viel Interessantes, die Anforderung, die Borghi an den Ausführenden stellt, bestehen in einer Beherrschung der oberen Lagen. Die Gefälligkeit der Themen und ihre geschmackvolle Verarbeitung lassen das Urteil Scherings dass die Konzerte schön und dankbar seien, durchaus gerechtfertigt erscheinen.

Von Giovanni Battista Cirri, geboren ca 1740 zu Forli (Lebenslauf bei Eitner) verzeichnet Eitner 2 Konzerte im Druck in der Schlossbibliothek zu Berlin. Von ihnen ist jedoch dort nur die Solostimme vorhanden. Nach Torchi 1.) ist die Musik Cirris anmutig, lässt Einflüsse Veracinis ,Sammartinis und Tartinis erkennen und steht in keiner Hinsicht Josef Haydn nach. Schon J.W.v.Wasielewski spricht sich gegen diese Überschätzung Cirris aus. Soweit ich aus den vorhandenen Fragmenten beurteilen konnte, steht Haydn, was die Thematik und die Durchführung betrifft, haushoch über Cirri. Der Verlust seiner Konzerte für die Violoncell-Literatur erscheint demnach nicht als allzu gross.

Ebenfalls in Berlin (Staatsbibliothek) befindet sich ein handschriftliches Konzert in Stimmen mit dem Titelblatt:

Concerto Violoncello concertante, 2 Violini, 2 Oboé, 2 Corni, 2 Viole (sur la meme partie) e Basso Del Sigr. Erlach Giazinar detto il Ranigazi.

Wer sich hinter diesem merkwürdigen Namen verbirgt, ist nicht festzustellen. Es findet sich nirgends ein Anhaltspunkt, ob wir es hier tatsächlich mit einem Italiener

---

1)Luigi Torchi, La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII (1901.)

zu tun haben, auch die Komposition, die italienische, Mannheimer und Wienerische Stilmerkmale aufweist, gibt über die Nationalität des Komponisten keinen Aufschluss.

Das Konzert hat die übliche dreisätzige Form Allegro-Andante-Rondo und ist inhaltlich ziemlich unbedeutend. Die Sätze weisen formal die üblichen Schemata der Zeit auf. Der Schwerpunkt der äusseren Sätze liegt auf virtuosem Gebiet, der Mittelsatz lässt die gesangliche Seite des Cellos hervortreten. Bei der Schaffung der Themen hat es Erlach an Gedanken gefehlt, was deutlich darin zum Ausdruck kommt, dass alle nach dem gleichen Schema aufgestellt sind. Da auch die technische Behandlung des Cellos uninteressant ist, erscheint ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten der Sätze überflüssig.

Carlo Graziani, gestorben 1787 1) zu Potsdam war der Vorgänger des älteren Duport als Lehrer des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen, des späteren Königs Friedrich Wilhelms II. Für diesen schrieb er fünf Violoncellkonzerte, die in Berlin, zum Teil in der Staatsbibliothek zum Teil in der Schlossbibliothek aufbewahrt sind. Sie sind Handschriften, teilweise sogar die Originale, Nr.I z.B. trägt den Vermerk: Violoncello ad uso di me Carlo Granziani.

Die Konzerte haben alle die gleiche Form und machen in jeglicher Beziehung einen dilettantischen Eindruck. Es sind wohl die schwächsten Kompositionen, die in der gesamten italienischen Violoncellkonzertliteratur existieren. Graziani, der als Cellist nicht bedeutend war, -er musste dem älteren Duport seine Stellung überlassen,- hat auch auf kompositorischem Gebiet versagt.

Ebenfalls nicht über dem Durchschnitt der galanten Modekompositionen stehen die bereits oben erwähnten Konzerte von Domenico Lanzetti. Da sie alle die gleiche Anlage der einzelnen Sätze aufweisen, beschränke ich mich hier auf die Analyse des wertvollsten der 5 Konzerte. Es handelt sich um das

Concerto a Violoncello obligato del Sig. Domenico Lanzetti.

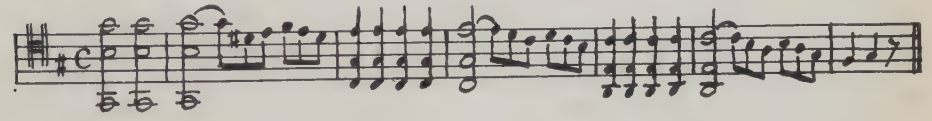
Die Besetzung des Tuttis besteht aus 2 Violinen, 2 Hörnern und Bass. Es fehlt also hier die Viola, doch ist die Führung des Basses derart, dass das Fehlen nicht auf die ältere Generalbasspraxis zurückgeführt werden kann. Die

---

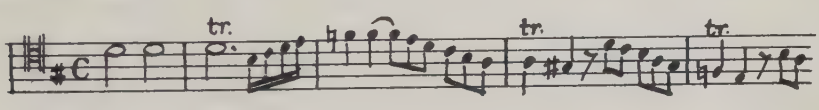
1) Lebenslauf bei Schilling, Eitner, Fétis und Wasielewski.

Begleitung des Solos wird nur durch 2 Violinen und Bass ausgeführt, während die Hörner lediglich als Füllstimmen im Tutti dienen.

Die Formen der drei Sätze (Allegro -Adagio-Allegro) sind folgende: 1.Satz: Sonatenform (g-dur 4/4), bestehend aus Einleitung, Exposition mit 2 Themen, Durchführung, Reprise mit Coda (Teil der Einleitung). Das erste Thema ist immerhin markant:

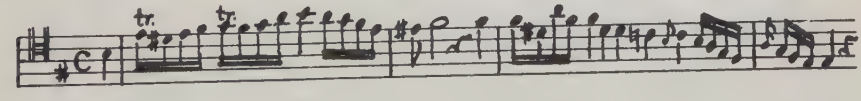


Demgegenüber ist das zweite,nicht eigentlich kontrastierende,Thema :

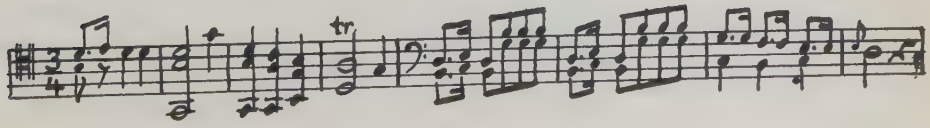


ohne Prägnanz. Die Durchführung ist ziemlich inhaltlos, sie stützt sich im wesentlichen auf leere Figurationen.

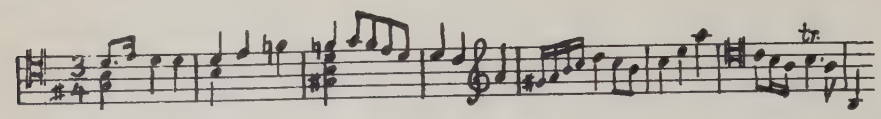
Wesentlich wertvoller ist der zweite Satz (a-moll 4/4) ,der nur aus einer Melodie im Violoncello besteht, an die sich 5 Codatakte im Tutti anschliessen. Die Melodie mit ihrer rhythmisch gleichbleibenden Begleitung in Vierteln erinnert noch an die ältere italieni - sche Zeit:



Der letzte Satz (3/4 G-dur) dagegen steht,was die Thematik anbelangt, ganz auf dem Boden der Wiener Klassiker. Formal bildet er eine Vorform des Sonatensatzes. Auf die Exposition,die aus Einleitungstutti,erstem Thema:



und zweiten Thema in moll, das auch hier aus dem ersten abgeleitet ist :



besteht, folgt ein kurzer, nach g-dur zurückführender Übergangsteil, der in der Kadenzfermate endet, aber noch nicht als Durchführung bezeichnet werden kann. Eine vollständige Reprise ist ebenfalls nicht vorhanden. Nach der Fermate folgt als Coda der Schluss des Einleitungstuttis.

Bemerkenswerterweise macht dieser Satz, dem die kurze knappe Form keine Möglichkeit zu technischen Spielereien gibt, den besten Eindruck von allen drei Sätzen.

Die besonderen technischen Anforderungen, die das Konzert stellt, beschränken sich im wesentlichen auf Beherrschung der Doppelgriffe in den unteren Lagen, der höchste Ton des Konzertes ist c" .

Der musikalische Gehalt der übrigen Konzerte ist sehr gering, sie bieten auch in technischer Hinsicht so wenig, dass es unnötig erscheint, sie wieder ans Tageslicht zu bringen.

In der Staatsbibliothek zu Berlin befindet sich ferner ein handschriftliches Konzert in Stimmen ohne Partitur mit dem Titel:

Concerto per Violoncello Con Sinfonia e Trombe obligato
F.P. Ricci.

Pasquale Ricci 1) wurde um 1733 zu Como geboren, studierte in Mailand unter Vignati und trat dann in einen geistlichen Orden ein. Sein Todesjahr ist unbekannt. Nach Fétis lebte er noch in den letzten Jahren des Jahrhunderts. Seine Haupttätigkeit lag in der Komposition von Symphonien, Konzerten und Kammermusik. Das F., das sich auf dem Titelblatt des Konzertes vor dem Vornamen befindet, scheint sich, wie Eitner vermutet, auf seinen geistlichen Stand (Fratre) zu beziehen.

Der Begleitkörper des Konzertes besteht aus 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Hörnern, Viola und Bass. Die Trombe die als obligates Instrument auf dem Titelblatt angegeben

---

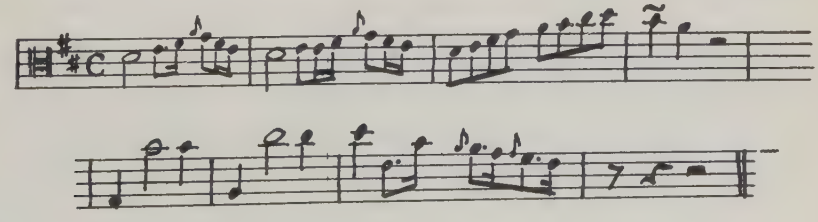
1) Lebenslauf nach Fétis, Schilling, Eitner und Riemann.

ist, fehlt. Das ist ausser bei Eitner nirgends erwähnt.

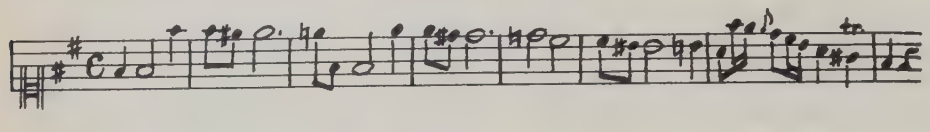
Die drei Sätze tragen die Tempobezeichnungen Vivace-Andante-Presto. In der Bezeichnung des zweiten Satzes herrscht aber Ungenauigkeit. Er wird in den Flötenstim - men als Adagio, in der Violastimme als Andantino und im Solovioloncello als Andante geführt. Die Figurationen sprechen für ein Andante.

Die auffallendsten Stilmerkmale des Konzertes sind die der Mannheimer Kompositionsmanier, Vorschläge,Doppelschläge, sog. Seufzer und weitere Verzierungen, sowie im letzten Satz als Thema eine Mannheimer Kerze (akkordisch aufsteigendes Thema). Auch die seit den Mannheimern übliche Verdoppelung des Basses in der höheren Oktave durch die Viola ist vorhanden. Die ganze Anlage des Konzertes entspricht der Konzertform der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; im Gegensatz dazu steht die Beibehaltung des Cembalos, die durch die Bezifferung des Basses erkennbar ist. Die Begleitung der jeweils führenden Melodiestimme ist akkordisch gehalten, Imitation einzelner Stimmen untereinander fehlt vollständig. Die Flöten werden zum Teil als Verdoppelung der Violinen, zum Teil mit den Hörnern zusammen als Füllstimmen verwendet. Welche Funktionen die fehlende Trombe eingenommen hat, lässt sich nicht erkennen Die Bezeichnung obligate Trombe schliesst die Annahme aus, dass es sich vielleicht um ein Füllinstrument gehandelt haben könnte. Man könnte noch vermuten, dass das e des Titelblatts ein Schreibfehler ist und dafür o einzusetzen ist. Somit wäre dieses Konzert als Konzert für Violoncello oder Trombe anzusehen, was aber angesichts der damaligen Trompetentechnik und desUmfangs widerum ausgeschlossen erscheint.

Der erste Satz Vivace (4/4 D-dur) zeigt eine Vorform des Sonatensatzes, ungefähr in der Form der ersten Sätze der frühen Mannheimer Konzerte. Die Grundlage des Satzes bildet das 8 taktige Thema,das in 2 Perioden verfällt:



Es wird im Anfangstutti von der ersten Violine aufgestellt und tritt im Verlauf des Satzes im Solo und Tutti, teils auf der Tonika teils auf der Dominante sechsmal auf. Die zweite Periode erfährt dabei zum Teil Veränderungen. In der Mitte des Satzes steht eine Art Durchführungsteil, in fis-moll, der ein eigenes Thema hat, das aber nur einmal auftritt:



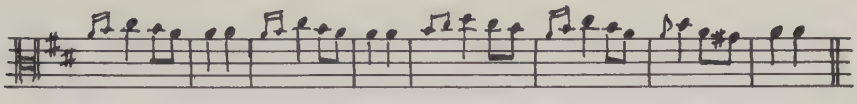
Vor dem Eintritt des Schlusstuttis steht eine Kadenzfermate, eine Kadenz ist jedoch nicht eingezeichnet.

Der zweite Satz (G-dur 2/4) ist nur einthematisch. Seine Anlage ist der des ersten Satzes ähnlich, nur dass der Mittelsatz fehlt. Er weicht also von der sonst im Konzert üblichen Liedform ab. Das 8 taktige Thema zeigt starke Mannheimer Einflüsse :

Der letzte Satz Presto (D-dur 2/4) hat Rondoform, aber in anderer Ausprägung, wie das Rondo des französischen Konzertes. Folgt im französischen Rondo auf das Thema die Wiederholung im Tutti, so wird das Thema hier im Solo sofort wiederholt und anschliessend variiert. Dann folgt erst der Refrain des Tuttis. Ähnlich ist die Gestalt des Mittelsatzes Minore.

Das Thema des Majore ist, wie einleitend erwähnt, eine Mannheimer Kerze:

Das Thema des Minore hat folgende Gestalt: fis-moll)



Beachtenswert sind die Notierungen der Hörner im Alt-Schlüssel und des Solocellos im Alt- und Diskant-Schlüssel. Die Notierung des Horns in dieser Art ist in der ganzen, von mir durchgesehenen Literatur einzig dastehend. (Wegen der Notierung der Solostimme verweise ich Seite 5 ff) Interessant ist ferner die Bezeichnung "Capotasto", die sich jeweils beim Einsatz des Solos vorfindet. Capotasto bedeutet nach Kohlmorgen nichts anderes als Daumenaufsatz, hat also hier mit dem Capodaster 1) der Instrumente mit Bünden nichts zu tun. Demnach verlangt Ricci also während des ganzen Konzertes das Einsetzen des Daumens, eine einzig dastehende Tatsache. 2)

Bevor ich zu dem Grossmeister des italienischen Cellokonzerte, Luigi Boccherini übergehe, habe ich noch ein unvollständiges Konzert von Antonio Falugi zu erwähnen. Es befindet sich handschriftlich in der Staatsbibliothek Berlin. Aus den vorhandenen Stimmen konnte ich entnehmen, dass das Konzert von keiner besonderen musikalischen Bedeutung gewesen sein kann. Auch in formaler Hinsicht weist es keine besonderen Abweichungen gegen die übliche Konzertform aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf.

Über allen italienischen Komponisten des letzten Drittels des Jahrhunderts steht in jeder Hinsicht der grosse Violoncellist Luigi Boccherini, trotzdem über ihn die Meinungen noch heute weit auseinandergehen. Es ist interessant zu beobachten, wie verschieden z.B. seine Violoncellkompositionen in den einzelnen am An-

---

1) Der Capodaster wurde hauptsächlich auf dem Lande gebraucht.

2) Der Gebrauch des Daumens in den unteren Lagen, auch dort, wo er nicht unbedingt erforderlich ist, wird im Violoncellkonzert zuerst wieder von B. Romberg verlangt, doch nur vereinzelt. Neuerdings hat ein Cellist eine Technik, die ständig den Daumen benützt, entwickelt. Versuche dieser Art sind, wie aus Ricci's Konzert hervorgeht, bereits im 18. Jahrhundert gemacht worden.

fang dieser Arbeit erwähnten Werken bewertet werden. Schering schreibt z.B.:

" Boccherini, die Frau von Haydn, wie Puppo ihn nannte, ist seiner süsslichen, dem Geschmack seiner Zeit abgezahlten Melodik wegen heute nur noch in kleineren Stükken, Menuetts oder Rondos geniessbar."

Wasielewski: " Von seinen Kompositionen hat sich für die Dauer nur wenig lebensfähig erwiesen, und dies Wenige vermag heute auch nur einen bedingten Anteil zu erwecken. Der Grund dieser Erscheinung liegt in einer gewissen Simplizität der Boccherinischen Musik. Bei grosser Formengewandtheit und bequemem, leichtem Fluss entbehrt sie zwar nicht eines originellen Zuges, der mitunter sogar einen humoristischen Anflug hat, aber der Ausdrucksweise fehlt nicht leicht jenes Zöpfchen, welches der Boccherinischen Tonmuse einen veralteten Anstrich gibt. Auch mangelt es seinen Gebilden an Gedanken und Gefühlstiefe: sie erheben sich nur selten über das Angenehme und Gefällige."....

"Die zum Vortrag nicht mehr geeigneten Violoncellkonzerte Boccherinis sind der Vergessenheit anheimgefallen. Sie gewähren nur insofern ein Interesse, als aus ihnen hervorgeht, bis zu welchem Grade die Technik des Cellospiels durch diesen Meister entwickelt wurde. "

Demgegenüber stehen andere Meinungen, wie z.B. die van der Straetens :

" Boccherini war einer der grössten Virtuosen seiner Zeit, ein hochbegabter Komponist, dessen Werke seine französischen Zeitgenossen für einfach ideal hielten. Sogar deutsche Schriftsteller reden in den höchsten Tönen von ihrer Formschönheit, von der ausgesuchten Wahrheit des Ausdrucks. Dies war natürlich zu einer Zeit,als graziöse Form für ideal galt. Er folgte der Schreibweise Haydns, mit dem er oft im Wettstreit war, wenn der letztere sich in leichteren Gefilden bewegte. Jedoch in seinen mächtigeren Augenblicken steht Haydn turmhoch über Boccherini. Dieser war von einfacher Fröhlichkeit des Herzens, ewig fliessender Melodie, eleganter Form und einer Laune, die oft an Frivolität grenzt. Ausgesucht originell war er im Gedanklichen, jedoch fehlte ihm jeder tiefere Widerstand und die Kraft, sich seiner Zeit zu widersetzen. Boccherini trägt die gepuderte Perücke, die weisse Halskrause und die Kniehosen jener Zeit der Menuette, mit Schleifen und Spangen, künstlichen Locken und Sentimentalität. Trotz alledem bricht sein Genius diese Fesseln zu jener Zeit, indem er Werke von solch

köstlicher Frische hervorbrachte, dass er völlig verdienen würde, allgemein bekannt zu werden. "

Wenn Schering sagt, Boccherini sei nur noch in Menuetts und Rondos zu ertragen, so lässt sich mit derselben Berechtigung das Gegenteil behaupten. Gerade diese Menuetts und Rondos, diese Modeerzeugnisse, die durch alle möglichen und unmöglichen Bearbeitungen zu Tode gehetzt worden sind, kann man heute viel weniger ertragen, als die zum Teil mit echter Fröhlichkeit erfüllten ersten Sätze seiner Sonaten, Konzerte usw. Auch viele langsame Sätze, ich erinnere nur an den Mittelsatz des Violoncellkonzertes in B-Dur, (der übrigens nicht der Original-Mittelsatz dieses Konzertes, sondern von dem Bearbeiter, Fr. Grützmacher aus einem anderen Konzert übernommen worden ist), tragen nicht nur nicht Sentimentalität zur Schau, sondern zeichnen sich durch Gedankenkraft und Gefühlstiefe aus. Und dort, wo die Sentimentalität des Italieners Boccherini durchbricht, besitzt er doch so viel Geschmack, dass er nie abstossend wirkt. Wenn Wasielewski meint, Boccherinis Konzerte seien zu Recht der Vergessenheit anheimgefallen, so befindet er sich im Irrtum: Boccherinis Konzerte erfreuen sich auch heute noch einer grossen Beliebtheit,besonders das oben erwähnte B-dur Konzert gehört zu den viel gespielten Werken der Violoncellkonzert-Literatur. Die Grützmacher'sche Ausgabe ist allerdings nicht glücklich, die Kadenzen, die er für das Werk geschrieben hat,sind jedem Stilempfinden zuwider. Seine Zeitgenossen hatten noch nicht das Verlangen nach stilechten Ausgaben älterer Meister und haben wohl durch solche Bearbeitungen vielfach erst den Zugang zur älteren Musik finden müssen. Aber schon die Neuausgaben, die G.Papin 1885 besorgt hat, sind, auch was den Klavierauszug betrifft, mehr auf Wahrung der Stilechtheit bedacht. Die Schwäche Boccherinis liegt in seinen letzten Sätzen, die, meist in Rondoform, dem Geschmack der Zeit entsprechend gestaltet sind. Es ist überhaupt der Nachteil fast sämtlicher Konzerte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dass die letzten Sätze gegen die beiden ersten merklich abfallen. Trotzdem wird man sich gut damit abfinden können, wenn man sich in den Geschmack der Zeit zu versetzen sucht; als Ausdruck des galanten Zeitalters betrachtet weisen sie immerhin noch viel Interessantes auf.

Meiner Ansicht nach trifft van der Straetens oben angeführte Ansicht weit eher zu: Boccherini war in seiner Art ein Genie und man tut ihm unrecht,wenn man

ihn zum alten Eisen wirft. Dass er bei einem Vergleich mit Haydn nicht immer gut wegkommt, besagt noch nicht, dass seine Kompositionen schlecht seien. Schon allein der nationale Unterschied der beiden bedingt, dass Haydns Musik tiefgründiger als Boccherinis ist,diese kann dagegen durch ihre naive Sangesfreudigkeit und Frische diesen Mangel vergessen lassen.

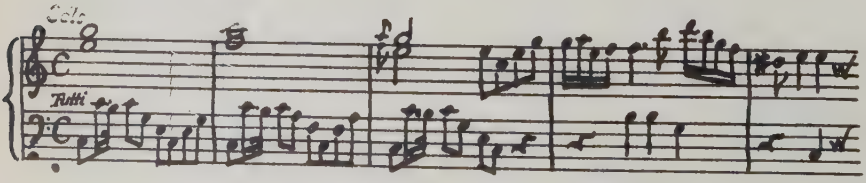
Von den sechs Konzerten waren mir nur zwei in der Partitur zugängig. Vier Konzerte, die Eitner als im Besitz der Berliner Staatsbibliothek anführt, waren dort nicht zu ermitteln. Wie schon erwähnt, handelt es sich vermutlich um Konzerte, die sich in der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek befinden. Von einem Konzert,das der "Verein der Musikfreunde" Wien besitzt, ist nur die gedruckte Solostimme vorhanden. Sie zeigt das übliche Bild der Boccherini'schen Konzerte: Gefällige Themen ,virtuose Behandlung des Cellos und grosse Gewandtheit in der äusseren und inneren Form der Sätze.

Das Konzert in C-dur, von dem die Schlossbibliothek Berlin ein gedrucktes Exemplar besitzt, hat folgenden Titel:

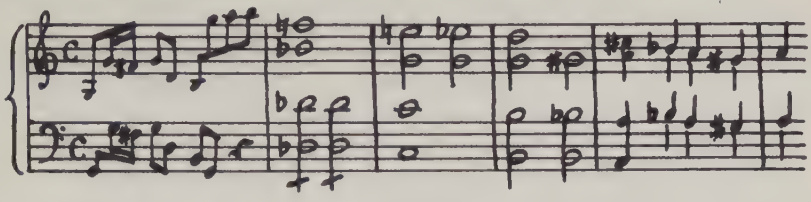
> Concerto per il Violoncello obligato con due Violini, Alto-Viola, Basso e Contrabasso Del Sig Luigi Boccherini. Paris aux Bureau d'Abbonement Musical Cour de l'ancien Grand,Grave par Mlle.Vendôme et le Sr.Moria.

Die Bezeichnung der Sätze ist Allegro-Adagio ou Largo-Allegro. Der erste Satz(C-dur 4/4) ist in der Sonatenform gebildet: Exposition-durchführungsartiger Mittelsatz- Reprise.Die Exposition baut sich auf den beiden kontrastierenden Themen auf.Das Thema des Einleitungstuttis heisst:

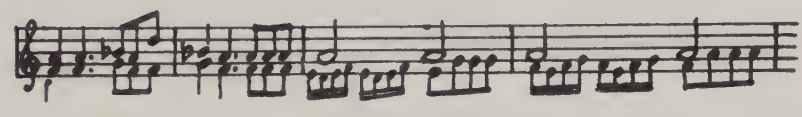
Im ersten Solo,in Verarbeitung mit dem Tuttithema in der Begleitung:



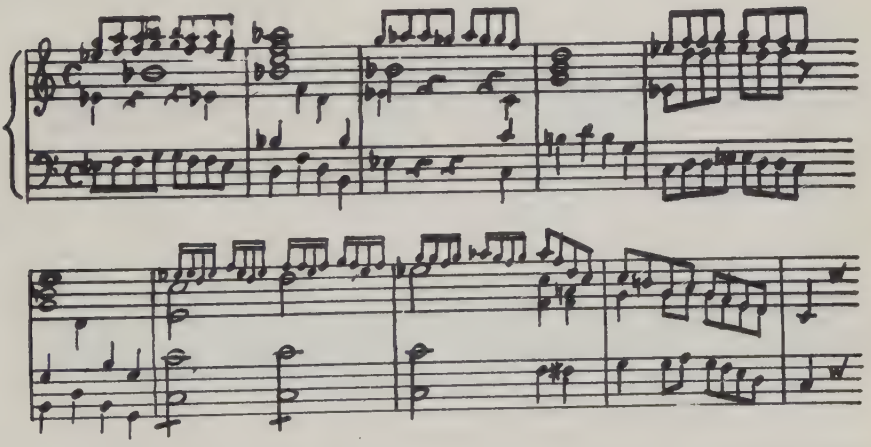
Die Durchführung steht in c-moll, eine sehr kühne Modulation leitet in diese Ton art über:



Das Thema des Mittelsatzes lautet:



Die Rückleitung zum Hauptthema auf der Tonika ist wieder ausserordentlich kühn und zeigt Boccherini als Modulationskünstler:



An die Reprise, die in eine Kadenz auf der Dominante überleitet,schliesst sich eine kurze Tutticoda an.

Der zweite Satz (3/4 F-dur) hat die dreiteilige Form Tutti - Solo - Tutti und behandelt das Thema:

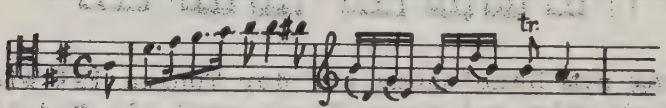
Der dritte Satz, dem eine Art Rondoschema zu Grunde liegt, ist in thematischer Hinsicht primitiv,dagegen in spieltechnischer sehr interessant. Gegenüber den beiden ersten Sätzen fällt er stark ab. Das andere Konzert, das sich in handschriftlichen Stimmen in der Staatsbibliothek Berlin befindet, erscheint im ganzen nicht so geglückt,wie das vorhergehende. Es ist betitelt:

Concerto ex D Dur à Violoncello Pricipale
2 Violini,2 Flauti, Viola e Basso die
Luigi Boccherini

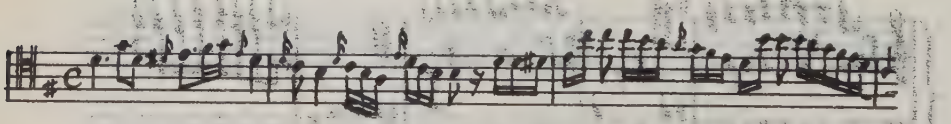
und ist nicht gedruckt.

Alle Sätze sind auf technische Entfaltung des Soloparts zugeschnitten, wie die Hauptthemen deutlich zeigen:

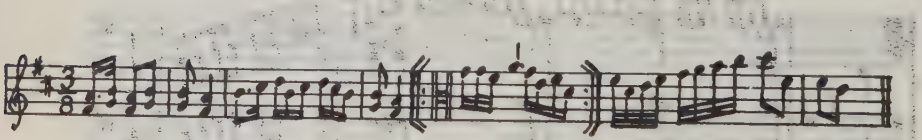
1.Satz:



2.Satz:



3.Satz:



Die Anlage der Sätze ist der des vorhergehenden Konzertes ähnlich, ebenso weist die Führung des Begleitkörpers dieselbe Art auf. Die Flöten werden nur im Tutti verwendet und dienen zur Verstärkung der Violinen.

Wenn dieses Konzert auch an musikalischem Gehalt hinter dem anderen zurücksteht, so steht es doch, an den Konzerten der kleineren Zeitgenossen gemessen, weit über dem Durchschnitt.Es ist als geschmackvolles Erzeugnis der virtuosen Cellomusik noch heute zum Vortrag sehr geeignet.

Boccherini war der letzte und zugleich der grösste italienische Violoncellkomponist des 18.Jahrhunderts. Bevor ich jedoch Italien verlasse, will ich hier noch kurz ein Konzert behandeln, das zwar kein eigentliches Violoncellkonzert, aber doch mit diesem eng verwandt ist. Wir kehren damit nochmals in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurück. Es handelt sich um das:

Concerto 2 à Violoncello piccolo conc. e Violino. 2 Violini Viola e Cemb. Martino.

Martino oder San Martino ist nach Eitners Angaben kein anderer als Giovanni Battista Sammartini.

Das Violoncello piccolo galt bisher allgemein als eine Erfindung J.S.Bachs aus den Jahren 1717 bis 1723 in Köthen. Unsere Kenntnis über dieses Instrument stammt aus Gerbers Lexikon der Tonkünstler (1812 - 1814). Der Verfasser beschreibt das Instrument und setzt es der sog.Viola Pomposa gleich. Über die Richtigkeit dieser Behauptung sind in neuester Zeit Zweifel aufgetaucht. In der Zeitschrift für Musikwissenschaft XIII. Seite 141 schreibt F.T.Arnold über diese Frage:

" Was Gerber von solchen Dingen wusste, wird er wohl hauptsächlich von seinem Vater H.N.Gerber, dem Schüler und Freunde Bachs erfahren haben,und die Vermutung liegt nahe, dass sich die empfangenden Eindrücke im Laufe der Zeit getrübt haben und dass er die Viola Pomposa mit dem fünfsaitigen Violoncello piccolo verwechselt hat, für welches Bach die Suite à cinq cordes geschrieben hat und von dem sich bekanntlich ein Exemplar noch im Jahre 1773 unter den der fürstl.Kapelle zu Köthen gehörigen Instrumenten befand. Ob Bach dieses Instrument erfunden hat, oder nicht, wissen wir nicht, aber es ist keineswegs unmöglich." An diese Ausführungen, die sich des weiteren noch über die Viola Pomposa als Instrument ergehen, haben sich Erwiderungen Georg Kinskys (ZfM.XIII Seite 235 und XIV Seite 178) angeschlossen. Über die Verschiedenheit von Violoncello piccolo und Viola Pomposa sind sich beide Verfasser einig. Kinsky (XIV Seite 178) führt sogar einen Beleg an: " Eine von Joh.Christ.Hoffmann 1732 gebaute Viola Pomposa, in ursprünglichem Zustand nimmt eine Mittelstellung zwischen Tenorgeige und Violoncello piccolo ein." Mit den Massen dieses Instrumentes beweist Kinsky,dass dieses Instrument niemals ein Violoncello piccolo sein könne. Das Violoncello piccolo wurde nach Kinsky auf einen Schemel gestützt und zwischen den Knien gehalten. Es erwies sich nicht lange als lebensfähig,aus welchem

Grunde ist unbekannt. Infolgedessen sind die Kompositionen für dieses Instrument sehr spärlich, bekannt geworden ist nur die 6.Solosuite von J.S.Bach, die heute noch als Violoncellsuite, nach D-dur transponiert, neben den Original-Violoncellsuiten Bachs weiterlebt. Bekanntlich sind auch in Bachs Kantaten Arien vorhanden, in denen ein Violoncello piccolo konzertiert.

Dass Sammartini auch für dieses Instrument geschrieben hat, ist bisher nur durch Eitner bekannt. Das obige Konzert, das sich in handschriftlichen Stimmen im Besitz der Dresdner Staatsbibliothek befindet, scheint das einzige erhaltene zu sein, was für das Violoncello piccolo geschrieben worden ist.

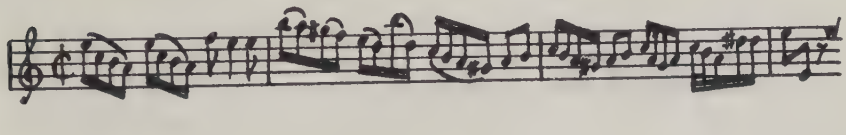
Sammartinis Stellung in der Geschichte der Musik ist immer noch umstritten. Von älteren Musikforschern wie Eitner, werden seine Werke als " Allerweltsmusik, gedankenlos und armselig" abgelehnt. Im Gegensatz zu diesem wird er von dem Italiener Torrefranca 1) zum musikalischen Revolutionär und Schöpfer der Symphonie gestempelt. Auch Robert Sontheimer 2) hat sich für Sammartini eingesetzt. Rieman erkennt zwar an, dass Sammartini einer der Väter des neuen Instrumentalspiels sei, findet aber die Einschätzung Sammartinis durch Torrefranca stark überschätzt. Ernst Bücken in seinem Handbuch 3) schliesst sich dem Urteil des Italieners an.

Was nun das Konzert angeht, so ist von einem musikalischen Revolutionär Sammartini, etwa von einem"Typus der Art Richard Wagner" 4) ,nichts zu verspüren. Äusserlich, sowie in den Formen der einzelnen Sätze lehnt sich Sammartini hier vollkommen an Tartinis Konzerte an, während die technische Führung der Solostimme in den Passagen noch stark von Vivaldi beeinflusst ist. Die beiden äusseren Sätze sind in thematischer Hinsicht reichlich unbedeutend. Das Soloinstrument ergeht sich

---

1) Riv.mus. it. 1913 u. 1915.
2) ZfM. III 1920.
3) Handbuch der Musikwissenschaft: die Musik des Rokokos und der Klassik.
4) Bücken, Handbuch Seite 25.

in den technischen Stellen nur in Sequenzpassagen, die stark ermüdend wirken. Der zweite Satz dagegen ist einer jener zarten Andante-Sätze Sammartinis, die die starke Seite des feinsinnigen Italieners bilden. Über einer gleichmässigen Begleitung in Achteln, die zum Teil nur durch Violinen und Viola ausgeführt wird, schwebt das Thema:



Es bildet den Rahmen für den Mittelsatz, der eine Verarbeitung von Teilen des Themas darstellt.

Einer Ausführung des Konzertes durch das Violoncell, die zur Zeit Sammartinis technisch noch unmöglich war, steht heute nichts im Wege. Sie dürfte sich sogar als nicht schwierig erweisen, denn die Höhe überschreitet nicht den Ton e". Die Passagen sind mit einiger Fertigkeit im Gebrauch des Daumenaufsatzes leicht zu bewältigen. Eine Transposition, wie sie bei der Bachschen Suit stets notwendig ist, ist also hier nicht erforderlich. Der Charakter des Werkes wird durch die Ausführung durch das Cello, abgesehen vom spezifischen Celloklang in den hohen Lagen, keine wesentliche Veränderung erfahren.

2. Kapitel.

Das Violoncellkonzert in Frankreich und England.

Im Gegensatz zu Italien stiess die Einführung des Solokonzertes, das dort zunächst Violinkonzert war, in Frankreich auf heftigen Widerstand. Schering leitet ihn aus der herrschenden Stellung der Oper und Suite her. Noch im Jahre 1730 wurden Vivaldis und Corellis Konzerte als geschmackgefährend bezeichnet. Weiterhin wurden die Konzerte wegen ihrer technischen Schwierigkeiten, denen man in Frankreich in dieser Zeit noch nicht gewachsen war, abgelehnt. Wie auf der Violine, so steckte auch auf dem Violoncell die Spieltechnik noch in den Kinderschuhen. Die einzige hochentwickelte Technik scheint die des Gambenspiels gewesen zu sein. Das geht aus den Gambenkompositionen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, z.B. aus denen von Roland Marais und Caix d'Hervelois hervor. Es handelt sich hier um virtuose Kammermusik.

Die Gambe war es auch, die das solistische Hervortreten des Violoncells zunächst stark hemmte. Lösten doch die ersten solistischen Versuche sogar eine Schmähschrift gegen das Cello zugunsten der Gambe aus. 1) Eine Entwicklung des Violoncellspiels setzt erst im Jahre 1741 mit dem ersten Unterrichtswerk für Cello ein. 2) Von nun an werden die Franzosen sogar führend in der Ausbildung der Spieltechnik; sie bleiben es bis gegen Ende des Jahrhunderts.

Seit dem Jahre 1741 werden die Kompositionen für das Cello häufiger, in kurzer Zeit entsteht eine Virtuosen-Literatur, Etuden, Sonaten und etwas später dann auch Konzerte, die ihren Einfluss auf die anderen Länder ausüben. Die Merkmale der französischen Kompositionstechnik sind in den Kompositionen der italienischen und deutschen Cellisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wiederzufinden. Daneben war, wie bereits in

---

1) Hubert le Blanc: Défense de la Bass de viole. (Amsterdam 1740.

2) M.Corrette: Méthode théorique et practique pour apprendre.....le Viloncelle; op.24 Paris 1741.

der Einleitung erwähnt, die äussere Form des französischen Konzertes von da an auf lange Zeit massgebend für die gesamte Komposition von Konzerten in allen Ländern.

Der Vater des Violoncellspiels war in Frankreich Martin Berteau (Berteaud,Berthau), gestorben 1756. 1) Er war wahrscheinlich auch der erste Komponist für das Cello in Frankreich. Bei Fétis findet sich folgende Bemerkung:

" On trouve, dans les anciens catalogues des éditeurs de musique de Paris l'indication de quatre concerts de violoncelle composé par Berteau."

Von diesen vier Konzerten, die wahrscheinlich aus den späteren Lebensjahren Berteaus stammen, ist uns keines erhalten geblieben, vermutlich sind sie, wie so viele französische Kompositionen der Zeit ,der grossen Revolution zum Opfer gefallen. Das um 1800 unter dem Namen Berteau erschienene Konzert stammt wahrscheinlich von einem seiner Nachkommen, vielleicht von seinem Sohn oder seinem Enkel. Fétis erwähnt unter dem Namen Berteau noch ein Konzert, das 1820 bei Henz Jouve in Paris erschienen sein soll und weiss nicht, welchem Träger dieses Namens er es zuschreiben soll. Da der ältere Berteau aber schon 1756 gestorben ist, wird man dieses Konzert, das nicht mehr vorhanden ist, wohl dem jüngeren Berteau zuerkennen müssen. Alles, was von Martin Berteau nachzuweisen ist, besteht aus zwei Etuden. Sie sind den bisherigen Forschungsergebnissen nach die frühesten existierenden französischen Violoncellkompositionen.

Berteau hat vier namhafte Cellisten herangebildet: Cupis, Janson l'ainé, Tillière und den älteren Duport. Man weiss von allen diesen Männern, ausser von Tillière, dass sie Cellokonzerte geschrieben haben.

Jean Baptiste Cupis ,der von 1741 bis 1794 2) (nach G.Cucuel 3) nur bis 1788) soll nach Fétis zwei Konzerte geschrieben haben . Sie sind offenbar verloren gegangen.

---

1) Lebenslauf bei Wasielewski.
2) Lebenslauf bei Eitner.
3) La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII e siècle .Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle. (1913).

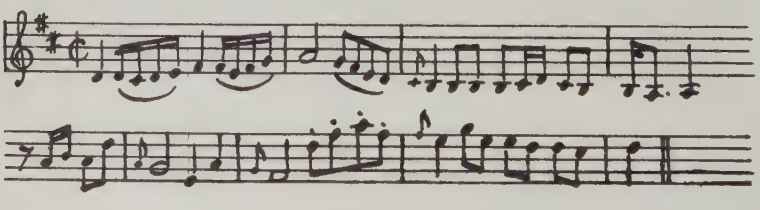
Dagegen sind uns von den zwölf Konzerten des Jean Baptiste Aimé Janson (später Janson l'ainé genannt) (1742 bis 1803) zwei Konzerte erhalten geblieben. Sie befinden sich in Abschrift in der Schlossbibliothek zu Berlin und haben folgenden Titel:

Concerti Violoncello Concertato, Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Corno Primo Corno Secondo,Viola e Basso del Sig. Janson l'ainé.

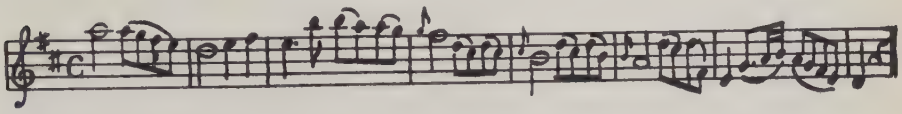
Die genaue Entstehungszeit der Konzerte lässt sich nicht angeben. Jansons Lebenslauf ist uns nur durch Fétis bekannt, und zwar so oberflächlich, dass daraus keine ganz sicheren Schlüsse in dieser Beziehung gezogen werden können. Immerhin ist anzunehmen, dass,da sich die Konzerte in der Schlossbibliothek zu Berlin befinden, sie dem Kronprinzen von Preussen gewidmet worden sind, und ihre Entstehungszeit könnte daher in die Jahre der Deutschlandreise Jansons 1773 -1783 fallen. Die technischen Anforderungen, die durch diese Konzerte an die Spieler gestellt werden, sind bereits so gross, dass diese Annahme berechtigt erscheint.

Von den zwei Konzerten, die zu den besseren Erzeugnissen ihrer Zeit gehören, ist das in D-dur bei weitem das bedeutendere. Das zweite zeigt im grossen und ganzen dieselbe formale Gestalt, tritt jedoch in der Prägnanz der Themen weit hinter dem ersten zurück, so dass sich eine Analyse dieses Konzertes erübrigt.

Das Konzert in D-dur hat folgende Form:Allegro- Adagio- Rondo (Allegretto). Der erste Satz steht im 4/4 Takt und weist Sonatenform auf. Das Tutti(Streicher) bringt das erste Thema in der ersten Violine,von den übrigen Streichern akkordisch begleitet. Es umfasst 8 Takte und lautet:

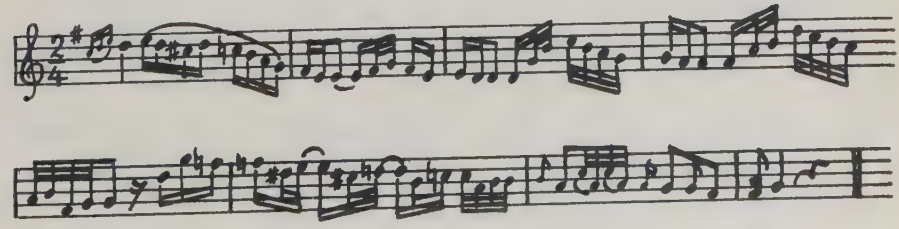


Nach einer Überleitung, zu der auch Oboen und Hörner, teils als Füllstimmen (Oboen und Hörner) teils die Melodie verdoppelnd (Oboen) hinzugezogen werden, führt die Oboe das zweite Thema ein. Es ist im Kontrast zum ersten gesanglich gehalten und lautet:



Nach einer weiteren Überleitung von 10 Takten setzt das Violoncell mit dem ersten Thema ein, bringt aber nur die ersten vier Takte in der Originalfassung. Der zweite Teil des Themas wird verändert und geht in eine Verarbeitung beider Teile über. Nach einer Fermate mit anschliessender Generalpause wird das zweite Thema auf der Dominante eingeführt, von den Streichern ohne Bass sehr durchsichtig begleitet. Es geht sofort in die Durchführung über. Auf dieser liegt das Schwergewicht des Satzes, sie ist äusserst geschickt und wirksam aufgebaut. Die Behandlung des Orchesters im Tutti ist stark von ausserfranzösischen Elementen beeinflusst,die Stilmerkmale der Wiener Klassiker sind zahlreich vorhanden,. Die Reprise führt über einige Figurationen zu einem kurzen Schlusstutti, das mit den Akkordkadenzen des neuen heroischen Stils den Satz beschliesst, so dass vielleicht an eine noch spätere Entstehung zu denken wäre.

Im zweiten Satz (2/4 G-dur) dominiert das Soloinstrument. Lediglich die letzten vier Takte sind dem Tutti zugewiesen. Die Begleitung des Solos wird nur vom Streichorchester ausgeführt. Der Satz baut sich auf einem 8taktigen Thema auf,das durch seine Seufzervorschläge und Figurationen noch stark von der Mannheimer Schreibweise beeinflusst ist.



Eine bestimmte, klare Form ist in diesem Satze nicht vorhanden, das Thema erscheint nur einmal, am Anfang des Satzes. Im neunten Takt beginnt eine Fortspinnung, in der teils Teile des Themas, teils neue Melodienansätze verarbeitet werden. Gegen Schluss mündet die Kantilene des Solos in eine Kadentfermate, dann klingt der Satz in wenigen Tuttitakten, ohne jegliche thematische Anklänge, aus.

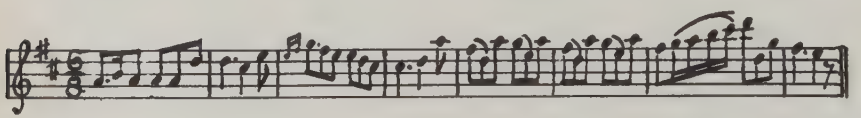
Der letzte Satz hat die Form des normalen, nicht erweiterten französischen Rondos. Das Schema ist dasselbe, wie es Chranowski 1) für dieses Rondo anführt:

A	B	A	D
Themengruppe	Überleitung		Überleitung

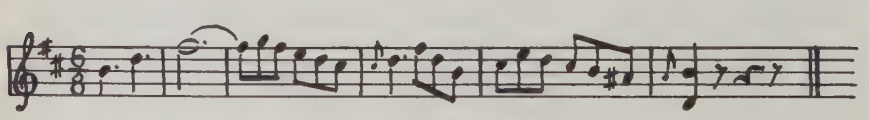
(Couplet - Refrain)

C	A
Minore	mit Coda.

Das Thema trägt den heiteren Charakter des französischen Rondos:



Das Minore ist als kontrastierendes Element gesanglich gehalten:



Der Aufbau des Satzes ist sehr geschickt, die Behandlung des Soloparts virtuos. Sie erweist, dass Janson über eine beträchtliche Spieltechnik verfügt haben muss.

Rückblickend ist zu sagen, dass in diesem Konzert der erste Satz als der schwächste anzusehen ist, während

1) Witold Chranowski: Das instrumentale Rondo und die Rondoformen im 18. Jahrhundert. Leipziger Dissertation 1911.

sich die beiden anderen Sätze an thematischer Schönheit und Geschlossenheit zu einer hochwertigen Komposition erheben, wie denn die Franzosen in Schlusssätzen oft den Italienern überlegen sind. An technischen Schwierigkeiten bietet das Konzert so viel Interessantes, dass es einer Neubelebung zu Vortragzwecken wert erscheint.

Von Jean Pierre Duport (dem älteren), der von 1741 bis 1818 lebte 1) und der von Wasielewski als der bedeutendste Schüler Berteaus bezeichnet wird, ist uns ein Konzert für Violine und Violoncell überliefert. Den Violinpart schrieb nach der Angabe auf dem Titelblatt der Berliner Solostimme Pierre Vanchon.(Vielleicht handelt es sich hier aber nur um eine Überarbeitung?). Das Konzert ist von Kohlmorgen in der anfangs erwähnten Dissertation eingehend besprochen worden. Ich gebe die Analyse der Sätze soweit wieder, als sie für die Vervollständigung des Überblicks über die Geschichte des Violoncellkonzerts der Franzosen notwendig erscheint. Das Konzert in D-dur für Violine obligato, Violoncello obligato und Streichquintett mit zwei Hörnern in D und zwei Oboen weist die übliche Konzertform auf. Der erste Satz hat die im Konzert gebräuchliche Sonatenform ohne besondere Abweichung. Die Exposition bringt die Themen im Tutti, dann abwechselnd zwischen den beiden Soloinstrumenten in der Gestalt, dass die Violine, vom Streichorchester begleitet, mit dem ersten Thema beginnt, während das Violoncell schweigt. Nach einigen Takten wiederholt das letztere das Thema und die Violine umspielt es mit akkordischen Figuationen.So geht es wärend der Exposition abwechselnd fort. In der Durchführung konzertieren beide Instrumente miteinander grösstenteils in Sexten. Die Oboen dienen im Tutti zur Verstärkung der Violinen, die Hörner sind, der Instrumentierungsweise der Zeit entsprechend, reine Füllinstrumente, die nur bei den Fortestellen des Tuttis eingesetzt werden. Die Themen gleichen in ihrer Beschaffenheit denen der typischen galanten Modekonzerte der Zeitgenossen. Sie stehen an Gehalt hinter denen seines Bruders Jean Louis(der unten zu behandeln sein wird) und denen Jansons weit zurück.

Das Adagio (A-dur) hat die gleiche Struktur,wie das des oben besprochenen von Janson. Grundlage bildet

---

1) Lebenslauf bei Wasielewski und Kohlmorgen.

eine breite Kantilene. Die Violine beginnt mit der Melodie, das Violoncell folgt nach einigen Takten eine Terze tiefer gelagert und führt sie nach der ersten Cäsur fort, während die Violine Umspielungen dazu ausführt. Der Wert des Satzes liegt in der vornehmen Kantilene, wie meist bei Duport.

Der dritte Satz Allegro fällt gegen die anderen ab. Er zeigt eine gewisse Armut in der Erfindung, die Themen sind unoriginell, die technische Behandlung des Soloviolonc ells und die Führung der Solostimmen uninteressant.

Was an diesem Konzert besonders bemerkenswert erscheint, ist die neuartige Besetzung des ausgesprochenen Solokonzertes mit zwei Soloinstrumenten. Wir haben hier vielleicht das erste Doppelkonzert für Violine und Violoncell vor uns. Es ist nicht auf der Grundlage des Concerto grosso entstanden, dessen Wesen in dem Wechsel zwischen Concerto grosso und Concertino bestand, sondern aus dem Bedürfnis heraus, die beiden Soloinstrumente miteinander konzertieren zu lassen.

Von Jean Louis Duport (1749 bis 1819) 1), dem jüngeren Bruder sind mehrere Konzerte in Berlin vorhanden. Die Angaben Eitners über den Anteil der beiden Brüder an den Duportschen Konzerten stimmen nicht, die Berichtigung befindet sich bei Kohlmorgen. Jean Louis war als Komponist der bedeutendere der beiden Brüder, die Anlage seiner Werke ist straffer und seine Themen sind origineller.

In seinen Konzerten verwendet Duport während des Solos fast nur das Streichquartett, in einem Konzert lässt er sogar die Viola während des Solos pausieren. Nach Kohlmorgen ist das musikalisch wertvollste das Konzert in e-moll. Er lobt es sehr und stellt es mit dem berühmten Konzert op.101 D-dur von Josef Haydn bis auf den zweiten Satz inhaltlich auf eine Stufe. Was die formale Seite angeht, so ist in dieser Hinsicht der erste Satz des e-moll Konzertes besonders interessant, und für die allgemeine Betrachtung des Violoncellkonzertes wichtig. Ich gebe daher die Analyse des Satzes wieder: Der Satz beginnt mit dem ersten Thema im Solo-

---

1) Lebenslauf bei Wasielewski und Kohlmorgen.

instrument. Es folgt eine Überleitung in gebundenen und gestossenen Sechzehnteln in der ersten Lage. Dann folgt ein kontrastierendes zweites Thema. Diesmal fallen dem Tutti die Wiederholungen der Themen zu. Wir haben also hier die umgekehrte Form der Exposition, wie sie sonst im ersten Satz des Konzertes zu dieser Zeit allgemein üblich war. In der Durchführung wird noch ein weiteres Thema in e-moll und später in E-dur eingeführt, eine eigentliche Reprise ist nicht vorhanden. Die Virtuosität nimmt in diesem Satz einen breiten Spielraum ein. Kohlmorgen schreibt dieser die Ursache zu der Durchbrechung der üblichen formalen Gestalt des Satzes zu.

Der zweite und der letzte Satz zeigen formal keine Besonderheiten. Der zweite Satz besteht aus einer lyrischen Kantilene in liedmässigem Aufbau ohne jedes Gegenthema und der dritte hat die grosse erweiterte Rondoform.

Aus den übrigen Konzerten, die formal und stilistisch alle dieselbe Faktur zeigen, ist nur noch das Konzert op.1 (chez Hummel Berlin) hervorzuheben."Die Konzerte zeugen von trefflicher Beherrschung der Mittel in kompositorischer Hinsicht wie in der Bemeisterung des Instrumentes."(Kohlmorgen).

Sind die Kompositionen der Duports bis auf ihre Schulwerke ziemlich der Vergessenheit anheimgefallen,1) so haben sich einige Werke eines Zeitgenossen des jüngeren Duport, des Jean Baptiste Bréval, bis auf den heutigen Tag behaupten können. Eine seiner Sonaten gehört heute bereits zu den meist gespielten älteren Werken der Cello-Literatur dieser Zeit. Bréval war ein Schüler von Cupis und lebte von 1756 bis 1825. 2)

Werden die Sonaten Brévals heute häufig gespielt, so sind seine Konzerte vollständig unbekannt geworden Er veröffentlichte 7 Konzerte (van der Straeten: " einige sagen, es gäbe 10!") von denen sich scheinbar nur drei erhalten haben. Eitner verzeichnet von diesen nur zwei, eines in der Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel und eines in der Landesbibliothek zu Schwerin.

---

1) Trotz der Bemühungen K. Schröders mit der Veröffentlichung eines Konzertes. Siehe Anmerkung Seite

2) Lebenslauf bei Wasielewski.

Ein weiteres Konzert hat, worauf bisher nur van der Straeten hinweist, Karl Schröder neu ediert,(op.20) und zwar in seinen Konzertstudien 1). Eine Quellenangabe für das Konzert fehlt hier. Es steht in F-dur und zeigt stark den Einfluss Josef Haydns. Im übrigen ist es unbedeutend, und da es auch nur im Klavierauszug vorliegt, kann ich es hier gut übergehen. Das Concerto p.Violoncello avec accomp.de 2.Viole. alto et Basso op.35 konnte, da es aus Brüssel nicht zu erhalten war, zur Durchsicht nicht herangezogen werden. Der Titel des in Schwerin befindlichen handschriftlichen Konzertes (Stimmen ohne Partitur) lautet:

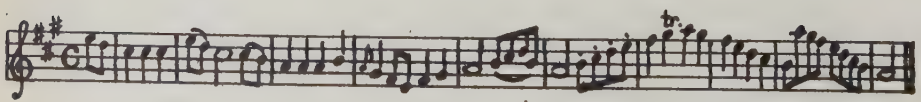
Concerto per Violoncello Principale Due Violoni Due Flauti Due Corni Viola e Basso del Sig.Breval.

Das Konzert steht in A-dur und hat die drei Sätze Allegro-Andante (Allegretto)-Rondo (Allegro).

Der erste Satz A-dur (4/4 weist keine klare Form auf, er ist im Gegensatz zu dem Schema des Sonatensatzes oder des Rondos des 18.Jahrhunderts ein ziemlich formloses Gebilde. Das trifft schon auf die Verteilung der Themen zu. Die Virtuosität nimmt in quellender Erfindung in diesem Satz einen derartig breiten Raum ein, dass eine regelmässige Anordnung der Themen durch die virtuose Entfaltung hintangehalten wird. An abgeschlossenen thematischen Gebilden lassen sich nicht weniger als 4 nachweisen, daneben treten aber fast in jeder Überleitung neue thematische Gedanken auf.

Der Satz beginnt mit einem Thema im Tutti, in der ersten Violine. Dieses Thema kehrt im Verlauf des Satzes noch einmal im Tutti wieder, wird aber im Solo nicht verwendet. Es lautet:

I.



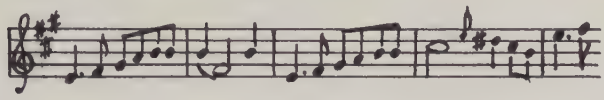
Nach einer Überleitung mit neuen thematischen Ansätzen wird ein zweites abgeschlossenes Thema eingeführt,

---

1) Vergl. Anmerkung Seite. V.

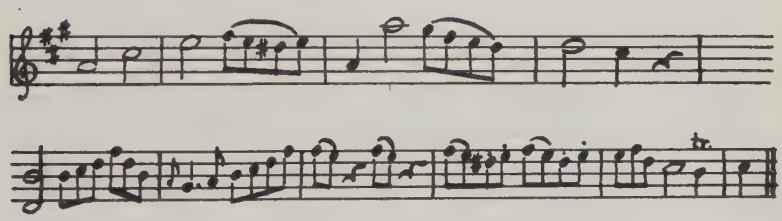
das später auch im Soloverwendung findet:

II.



Hieran schliesst sich eine Fortspinnung mit abermals neuen thematischen Gedanken, dann kadenziert das Tutti auf einer Unisonofermate. Das Tutti erscheint als ein selbständiges Gebilde, denn in dem nun folgenden Solo wird ein neues Thema eingeführt, das aus 10 Takten besteht und an das sich eine längere Taktreihe technischer Figuren anschliesst:

III.



Diese leiten nach E-dur; nach einer Unisonokadenz kehrt, diesmal im Solo, das Thema II wieder. Anschliessend folgen wieder mehrere technisch schwierige Passagen,die in ein Tutti mit wiederum neuer Thematik überleiten. Innerhalb dieses Tuttis wird nach F-dur moduliert und damit das Thema IV im Solo vorbereitet. Dieses lautet:

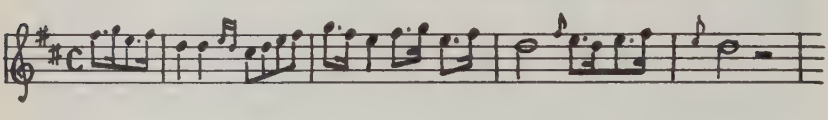
IV.

Es schliessen sich wieder zahlreiche Passagen an, die in ein Tutti münden, das in das Anfangsthema zurückmoduliert. Es folgt unmittelbar anschliessend das Thema III, im Solo,und nach wenigen Takten nichtthematischer Figuren das Thema II, diesmal im Solo auf der Tonika. Einige weitere Passagen führen auf ein Kadenzfermate, an die sich eine kurze Tutticoda anschliesst.

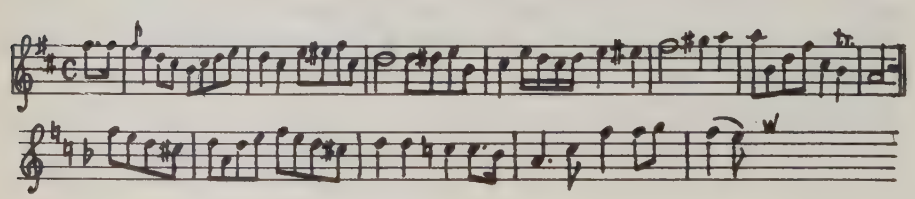
An die Stelle des langsamen zweiten Satzes stellt Bréval einen Tanzsatz, eine echt französische Gavotte. Diese Tatsache ist insofern bemerkenswert, da sich in keinem der mir bekannten weiteren Konzerte der französischen Violoncell - Literatur des 18.Jahrhunderts als Mittelsatz ein Tanzsatz befindet. Bemerkenswert ist ferner, dass die Hörner hier als Melodieinstrumente verwendet werden, was wohl auf eine ältere Schreibart, die die Hörner noch nicht ausschliesslich als Füllinstrumente benützte, zurückzuführen ist. Die Form des Satzes zeigt die erweiterte Gavottenform:

A	B	C	A
Couplet-Refrain Themengruppe	2. Thema	Musette (Mollteil)	mit Coda.

Das viertaktige Thema (Couplet) im Solo lautet:



Es wird als Refrain im 1.Horn, von den Streichern zum Teil mit Piccicato-Begleitung, wiederholt. Das zweite Thema lautet:



Die Musette steht in d-moll und schliesst mit einer Fermate auf der Dominante ab. Die Coda, die sich an die folgende Themengruppe anschliesst, umfasst nur zwei Takte

Der letzte Satz (Rondo, 6/8 A-dur), hat die erweiterte Rondoform. Obwohl der Satz über ein gefälliges Thema verfügt, fällt er gegen seine Vorgänger merklich ab, was auf die vielen leeren Figurationen in den sich an die Themen anschliessenden Übergangstellen zurückzuführen ist. Daneben trägt das Thema des Minore einen wenig ausgeprägten Charakter.

Als ganzes betrachtet ist das Konzert wohl das beste Erzeugnis der älteren französischen Violoncell-Konzert-Literatur. Es bietet in technischer wie musikalischer

Hinsicht so viel Interessantes, dass es zur Wiedererwekkung durchaus geeignet erscheint.

Ein weiterer Abkömmling der Berteauschen Schule war Pierre Louis Hus-Desforges (1773 bis 1838).1) Er war ein Schüler von Janson l'ainé, gehörte jedoch nach Wasielewski nicht zu den hervorragenden ausübenden Talenten seiner Zeit. Immerhin muss er, wie seine Konzerte zeigen, über eine erhebliche Technik verfügt haben. Dass er als Zeitgenosse Bernard Rombergs 2) in cellistischer Hinsicht eine geringere Rolle als dieser spielte, ist erklärlich, denn Romberg, zu dem er übrigens in freundschaftlichen Beziehungen gestanden haben muss (s. unten), stellte zu dieser Zeit in spieltechnischer wie musikalischer Hinsicht alle übrigen Cellisten in den Schatten. Die Kompositionen Desforges sollen, wie Wasielewski anführt, eine Zeitlang sehr beliebt gewesen sein. Von den bei Fétis erwähnten vier Konzerten seiner Feder besitzt die Landesbibliothek in Darmstadt ein Konzert im Druck. Es hat folgenden Titel:

Nr. 2.

Concerto pour le Violoncelle avec accompagnement de grand orchestre à son ami Bernard Romberg par Hus-Desforges Oeuvre 12 Nr. 4 des Conc. Leipzig chez Breitkopf und Härtel.

Das Titelblatt und die Besetzung des Tuttiensembles, bestehend aus 2 Violinen, Viola, Bass 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und 2 Pauken zeigen, dass das Konzert an das Ende des 18. Jahrhunderts oder gar ins 19. Jahrhundert gehört.

Das Konzert mit seinen Sätzen Allegro moderato-Andante poco lento -Polonaise ist eines jener Virtuosenerzeugnisse, deren ehemalige Beliebtheit uns heute unverständlich erscheint. Armselig in der Erfindung, schematisch in der Form seiner Sätze soll es nur dazu dienen, dem Hörer die technische Fertigkeit des Ausführenden vorzuführen. Hus-Desforges hat sich dabei die Konzerte Bernard Rombergs zum Vorbild genommen. So erscheint dieses Konzert als ein verblasstes Abbild eines Rombergschen Konzertes.

Mit Hus-Deforges ist die Reihe der komponierenden Cellisten Frankreichs im 18.und beginnenden 19.Jahrhun-

---

1) Lebenslauf bei Eitner.
2) Vgl. das letzte Kapitel.

dert. geschlossen. Ihnen gegenüber ist die Zahl der Komponisten von Cellokonzerten, die nachweislich nicht selbst Cellisten waren, sehr klein. Sie umfasst drei Namen: Sebastian Bourdais, Jgnaz Pleyel und Daniel François Aubert.

Sebastian Bourdais war nach Eitner ein Komponist des 18.Jahrhunderts, der für einen preussischen Prinzen mehrere Werke komponierte. Da sich unter diesen Kompositionen auch ein Cellokonzert befindet, liegt die Annahme nahe, dass es sich bei diesem Prinzen um den späteren König Friedrich Wilhelm II. handelt. Der Name Bourdais ist in keinen weiteren Quellenwerken aufzufinden.

Der Titel seines Konzertes, dessen handschriftliche Stimmen sich in der Schlossbibliothek zu Berlin befinden, heisst:

Concerto in B Violoncello Principale, 2 Violini, Viola e Basso 2 Flauto, 2 Corni in F del.Sig.Bourdais.

Das Konzert, dessen Sätze Allegro - Andante - Allegro sind, ist sehr unbedeutend. Es weist in formaler Hinsicht keine Besonderheiten auf. Im Thematischen ist Bourdais von den Mannheimern stark beeinflusst,ohne dass seine Themen sich durch ein persönliches Gepräge auszeichnen. Die Durchführungsteile bestehen meist aus leeren immer wiederkehrenden Phrasen; auch im Technischen bietet das Konzert nichts Interessantes. Es macht als ganzes betrachtet, den Eindruck eines Dilettantenwerks.

Von einem wesentlich bekannteren Komponisten befinden sich die handschriftlichen Stimmen eines Konzertes in der Schlossbibliothek zu Berlin. Es handelt sich um das:

Concerto in C. Violoncelle Principale Violine 1mo 2do , Viola 1mo ,2do. e Basso, Oboe 1mo,2do, Corno 1mo 2do, del Signore Pleyel.

Von Pleyel(1757 - 1831) verzeichnet Eitner noch Konzerte für Violine und Violoncell in der Bibliothek der Musikfreunde Wien. Diese sind dort aber nicht vorhanden, wie mir auf eine Anfrage mitgeteilt wurde.

Jgnaz Pleyel 1) war Schüler von Vanhal und Haydn . Er hat längere Zeit in Wien gelebt, dann später von 1795 an in Paris, wo er der Inhaber eines Musikverlages war. Die Franzosen nehmen ihn heute allgemein als Komponisten für sich in Anspruch, Pleyels Kompositionen gehö-

1) Lebenslauf ausführlich bei Fétis.

ren aber ihrer stilistischen Haltung nach zu der Wiener klassischen Schule.

Das obige Konzert wird bei Eitner mit folgendem Titel geführt: Concerto pour le Violoncell,orchestre, oe. 60 Offenbach.

Ob es sich um dasselbe Konzert, das dann bei André gedruckt wäre, oder um einen Irrtum Eitners handelt, konnte ich nicht feststellen.

Pleyels Konzert gehört zu den besseren Erzeugnissen des berühmten Geigers und gewandten Vielschreibers. Die Themen wären fast eines Mozart würdig, aber für die Durchführung fehlt es Pleyel an Einfällen. Man merkt in ihnen deutlich die Routine des Tonsetzers, der den Mangel an Gedanken durch technische Spielereien ersetzen muss. Entwertend wirkt die Dürftigkeit des begleitenden Orchesters, Flöten und Violinen gehenimmer zusammen oder in Oktaven, ebenso die Bässe und Violen, während die Hörner nur als Füllinstrumente verwendet werden. Harmonisch bewegt sich das Konzert auf den primitivsten Bahnen.Es erinnert in dieser Beziehung an die Manier der Clementi und Kuhlau. Gegenüber den beiden ersten Sätzen fällt auch hier der dritte Satz stark ab, man kann ihn nur als trivial bezeichnen.

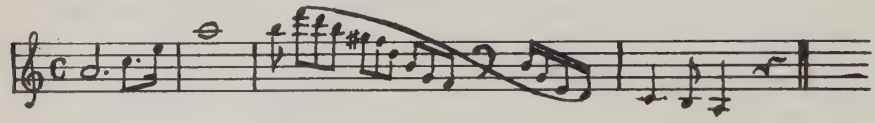
Immerhin bietet das Konzert in technischer Hinsicht so viel Interessantes, dass es zu Lehrzwecken gut zu verwenden ist. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es wohl auch von Karl Schröder in seinen Konzertstudien veröffentlicht worden. Die Entstehungszeit des Konzertes ist unbekannt.

Aus dem Jahre 1804 stammen nach Grove 1) die Cellokonzerte von Daniel François Auber. Sie sind Jugendwerke des berühmten Opernkomponisten und für den Cellisten J.M. Hurel de Lamare geschrieben; sie wurden sogar ursprünglich unter dessen Namen veröffentlicht. Lamare machte aber von Anfang an aus der Tatsache, dass er sie nicht selbst komponiert hatte, keinen Hehl. Von den vier Konzerten sind zwei erhalten. Das in a-moll hat bereits zwei Neuausgaben erfahren.2) Schering bezeichnet die Konzerte als schön und Bruno Weigl 3) widmet dem a-moll Konzert einen längeren Absatz. Er hebt den wahrhaft klassischen

---

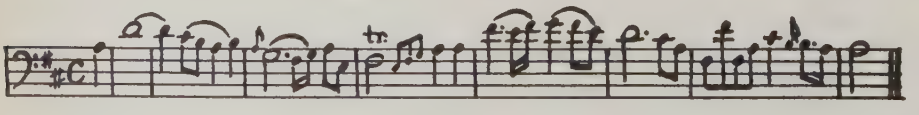
1) Dictionary of Music.
2) vgl. Anmerkung Seite IV.
3) Führer durch die Violoncell-Literatur.

Charakter des Konzertes hervor und will es vor dem Schicksal der Vergessenheit bewahrt wissen. Die Tatsache aber, dass das Konzert bisher keinen grösseren Anklang gefunden hat, erweist wohl deutlich, dass man es aus Verehrung für den genialen Opernkomponisten überschätzt hat, was sich dann auch in der Spezial-Literatur auswirkt. Wahrscheinlich hat Auber, als er diese Konzerte schrieb, unter dem Einfluss Lamares gestanden, denn sie sind überfüllt mit technischen Kunststücken, etwa in der Art derjenigen der frühen Rombergschen Konzerte. Mit diesen Konzerten Rombergs weisen Aubers Konzerte überhaupt viel Ähnlichkeit auf. Das Melodische tritt hinter der Technik zurück, selbst im Hauptthema des ersten Satzes des a-moll Konzertes spielt die Technik eine Hauptrolle:



Auch das Thema des Maggiore des ersten Satzes erscheint nicht sehr bedeutend:

Der stärkste Satz des Konzertes ist der zweite. Hier Hat Auber eine Melodie geschrieben, die schon seine spätere Art ahnen lässt:



Der letzte Satz erscheint in seiner rhythmischen Behandlung etwas gleichförmig, ist dagenen in technischer Beziehung interessant. Formal halten sich die einzelnen Sätze an die herkömmliche Wiener Form, nur ist der erste Satz durch freiere Behandlung und Einschiebung von rondoartigen Gliedern ausgezeichnet.

Die Vorherrschaft, die die französischen Cellisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bezug aufs Konzert in Norddeutschland innehatten, behielten sie im 19. Jahrhundert nur noch in Frankreich bei. 1) In der französischen Konzertkomposition aber setzt, ebenso wie auf dem Gebiet der Violine, auch auf dem Violoncell eine Epoche ein, in der das virtuose Element überwiegt und demgegenüber der musikalische Gehalt auf ein niederes Niveau herabsinkt. Das Violoncellkonzert der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat in Frankreich keine bedeutenden Vertreter gefunden, sie sollten ihm erst in der zweiten Hälfte in Saint-Saens und Lalo entstehen.

E n g l a n d .

Über die Geschichte des Violoncellspiels in England sind wir durch van der Straeten gut unterrichtet. Nach ihm beginnt das Solospiel auf dem Cello hier in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts mit dem Auftreten der Italiener Ariosti, Buonorcini, Cervetto und Caporale. Von diesen liess sich Cervetto, der eigentlich Jacobo Bassevi hiess, für dauernd in London nieder. Ihm und seinem Sohne James ist es zuzuschreiben, dass das Violoncellspiel in England eine derartige Beliebtheit erlangte, dass es das Gambenspiel vollständig verdrängen konnte. War schon in Frankreich das Cello als Soloinstrument auf Abneigung gestossen, so musste es in England, dem klassischen Land des Gambenspiels, heftigsten Widerstand auslösen. Ein Beweis dafür, ein wie geringes Ansehen hier das Cello bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts besass, ist der, dass Kompositionen für Violoncell von Engländern kaum existieren. Die ersten bedeutenden Cellisten englischer Abstammung, die gleichzeitig auch für ihr Instrument

---

1) Die Einflüsse der französischen Cellisten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihrer Spieltechnik gingen auch über Norddeutschland hinaus. Sie griffen aber nicht auf die Violoncellkonzertkomposition über sondern erstreckten sich nur auf die Kammermusik. So wurden in Wien beispielsweise Mozart und Beethoven durch Duport zu Kompositionen angeregt.

schrieben, traten erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf: William Paxton, Joseph Reinagle (1762 -1836) und Robert Lindley (1775-1855). Nach van der Straeten hat Reinagle ein oder mehrere Konzerte geschrieben, während Lindley 4 komponiert haben soll. Über den Verbleib dieser Werke gibt er nichts an, in den anderen Quellenwerken ist über sie auch nichts bekannt. Dagegen existieren von englischen Violoncellkomponisten des 18.Jahrhunderts nach Eitner folgende:

John Garth : 6 Konzerte.
James George: 1 Konzert.
Hargrave: 5 Konzerte für Bassoon (Fagott) o.Violoncello.

Georges und Hargraves Konzerte standen mir nicht zur Verfügung, da sie vom britischen Museum, wo sie sich befinden, nicht zu erhalten waren.

Die Konzerte von John Garth sind Eigentum der Staatsbibliothek in Berlin. Ihr Titel lautet:

Six Concertos For the Violoncello with Four Violins, one Alto Viola and Basso Dedicated ti his Royal Highnese the Duke of York by
John Garth London by Welcker.

Von diesem John Garth ist fast nichts bekannt. In Schillings Universallexikon befindet sich folgende Notiz: " Garth of Durham John, ein englischer Komponist aus der zweiten Hälfte des vorigen (18.) Jahrhunderts war wahrscheinlich Organist an einer Kirche in London."

Van der Straeten erwähnt ihn in seinem Buche nicht, nennt ihn dagegen in Groves Dictionary, dessen Mitarbeiter van der Straeten für die Geschichte des Violoncells ist, mit den Lebensdaten: geboren in Durham 1721, gestorben wahrscheinlich 1810 in London. In anderen Quellenwerken war Garth nicht aufzufinden.

Die zeitliche Einreihung der 6 Konzerte ist nicht genau festzulegen. Die Angabe Eitners:" Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts" beruht unzweifelhaft auf Richtigkeit, wenn man darunter dessen frühere Zeit versteht. Sie wird bewiesen durch die Form der ersten Sätze, die durchweg die des Übergangsstils zur Sonatenform ist. Stilistisch weisen die Konzerte grosse Ähnlichkeit mit den Konzerten C.Ph.E.Bachs auf. Auf ältere Vorbilder geht Garth in der Führung des Tuttis zurück. Die fast ausschliessliche Begleitung des Soloinstruments durch das Cembalo (der Bass ist sogar noch beziffert) ist sonst in der Violoncellkonzert-Literatur um diese Zeit selten mehr anzutreffen. Auch ist die Form der Gigue, die der letzte Satz des Konzertes aufweist, zur Zeit Garth 's sonst nicht mehr gebräuchlich.

Inhaltlich ,sowie in der Führung der Solostimme sind die Konzerte nicht weiter interessant. Lassen die Themen schon eine starke Erfindungskraft vermissen, so sind die Durchführungen und Überleitungen vollends schematisch und inhaltslos. Die Spieltechnik die zur Beherrschung der Konzerte vorausgesetzt wird, ist primitivster Art, sie erstreckt sich nur auf die unteren Lagen. Der höchste Ton für alle Konzerte ist ausnahmslos h'.

Für die englische Nationalmusik bedeutet das 18. Jahrhundert eine Zeit des Niedergangs. England konnte seit der Zeit seiner musikalischen Blüte, im 16. und 17.Jahrhundert keinen grossen Komponisten mehr hervorbringen. Es bildete von da ab den Tummelplatz für ausländische Musiker, die das ganze musikalische Leben bestritten. So ist es nicht verwunderlich, dass sich in der Geschichte des Violoncells und seiner Musik so wenig nationale Vertreter finden. Und die, die es hervorbrachten,waren die Epigonen einer fremdländischen Musikkultur. Die ganze englische Musik des 18.Jahrhunderts ist beeinflusst von Männern, wie Händel,Joh.Chr. Bach und Ph.E Bach und es ist bezeichnend für diese Zeit, dass die Engländer Händel zu einem nationalenglischen Komponisten zu stempeln versuchen.

3. Kapitel.

Das Violoncellkonzert in Deutschland.

Die Einführung des Violoncells als Orchesterinstrument in Deutschland ist immer noch nicht vollständig aufgeklärt. Als die frühesten Daten für solches Vorkommen führt Wasielewski folgende an: In der Wiener Hofkapelle 1680, in der Dresdener Hofkapelle 1709 und in der Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp 1720. Weiterhin erwähnt Kohlmorgen die kurpfälzische Hofkapelle in der C.Perroni 1723 als Cellist aufgeführt wird. Da aber um diese Zeit das Violoncell in Deutschland schon grössere Verbreitung gefunden haben muss (Wasielewski gibt als Beweis die Entstehung der Bachschen Solosuiten an) ist anzunehmen, dass es schon längere Zeit vorher als Continuo-Instrument in der Kammermusik bekannt gewesen ist. Aus diesem Grunde wohl auch setzt van der Straeten die Einführung des Cellos in Deutschland kurz nach der in Italien an.

Der erste namhafte Cellist deutscher Herkunft war nach van der Straeten Gregor Christoph Eylenstein,der 1682 bei Weimar geboren wurde. Er war noch Gambist und Cellist. Weiterhin werden als Cellisten genannt: Gottlob Hayne (1684 - 1760) und Joh.Phil. Eysel (1698-1763). Die Namen dieser Männer sind Wasielewski unbekannt, er führt als die ersten Cellisten von Bedeutung Joh. Sewald Triemer (ca 1700-1762) und den Schlesier Riedel (Daten unbekannt) an. Triemer scheint auch der erste Cellist Deutschlands gewesen zu sein, der zugleich Komponist war. Die von ihm erhaltenen "IV. Sonate a Violoncello Solo e Continuo " sind allerdings erst in seinen letzten Lebensjahren in Amsterdam gedruckt, aber da er bereits in seiner Jugend als Solist reiste, ist anzunehmen, dass er wegen der noch so gut wie vollständig fehlenden Sololiteratur eigene Kompositionen gespielt hat.

Wer die ersten deutschen Violoncellkonzerte geschrieben hat, wird sich wohl kaum noch feststellen lassen.Vielleicht war es der Cellist Werner,der 1768 in Prag gestorben ist. Wasielewski schreibt ihm zahlreiche Konzerte und Solos zu, von denen nichts gedruckt zu sein scheint. Die frühesten vorhandenen Konzerte stammen aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts. Die Mannheimer waren es,die sich der Pflege des Violoncellkonzertes in grösserem Umfange zuerst annahmen.

a) Das Mannheimer Konzert.

Der erste bedeutende deutsche Cellist, der in Mannheim wirkte, war Anton Filtz (Filz, Fils) 1), der ca 1730 in Böhmen geboren, seit 1754 an der Hofkapelle angestellt war und bereits 1760 starb. Er war als Komponist Schüler von Johann Stamitz. Wer sein Lehrer auf dem Violoncell war, ist unbekannt, vielleicht Carlo Perroni, der seit 1730 in Mannheim tätig war. **Filtz** war ein sehr fruchtbarer Komponist, die älteren Quellenwerke sind des Lobes über seine Symphonien und Konzerte voll. Schubart z.B. sagt über ihn:" Sein Geist und seine Arbeiten haben ihn längst unsterblich gemacht. Ich halte ihn für den besten Symphonieschreiber, der jemals gelebt hat. Pracht Volltönigkeit, mächtiges allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmonieflut, Neuheit in den Einfällen und Wendungen, sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuette und endlich seine geflügelt laut aufjauchzenden Prestos haben ihm bis diese Stunde die allgemeine Bewunderung nicht rauben können."

Trotz dieses Ansehens ,das Filtz bei seinen Zeitgenossen besass, sind seine Werke schnell in Vergessenheit geraten. Erst Hugo Riemann hat einige seiner Symphonien wieder ans Tageslicht gezogen und sie mit einigen kammermusikalischen Kompositionen veröffentlicht. Sein Urteil über ihn lautet:" genialer, aber nicht bis zur Reife gelangter Komponist. Seine thematische Erfindung ist originell, überrascht durch frappante Kontraste, und starken Ausdruck, erreicht aber in der Konsequenz und Feinheit nicht entfernt seinen Lehrer."

Schering (a.a.O. Seite 129) bezeichnet Filtz' Cellokonzerte als virtuos, aber wenig durchgebildet. Dies ist das einzige Urteil, was über diese Konzerte vorliegt, denn Wasielewski und van der Straeten beschränken sich darauf, auf Eitner zu verweisen, oder die Aufbewahrungsorte zu nennen.

Es handelt sich um 4 Konzerte, von denen sich zwei in der Bibliothek der Musikfreunde Wien und zwei in der Staatsbibliothek Berlin jeweils in Stimmen in Handschrift befinden. Da sie mit dem Konzert des Wieners

---

1) Lebenslauf nach Eitner und Riemann.

Monn (s.d.) wahrscheinlich die ersten deutschen Cellokonzerte sind, scheinen sie mir einer eingehenden Betrachtung wert.

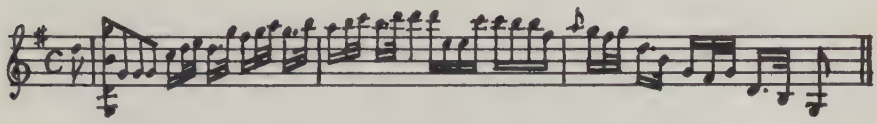
Die Entstehungsjahre sind nicht festzustellen,da keine Anhaltspunkte vorhanden sind. Ungefähr lässt sich sagen, dass sie zwischen 1745 und 1760 entstanden sein werden.

Die beiden Wiener Konzerte stehen in G-dur und C-dur und scheinen nicht aus der gleichen Zeit zu stammen. Das früheste ist das Concerto per il Violoncello Concerto Violino 1mo, Violino 2do, Viola e Basso del Sig. Antoine Filtz (G-dur).

Auf dem Titelblatt befindet sich weiterhin die Zahl CCLXI. worauf sie sich bezieht, muss offen bleiben; auf das Entstehungsjahr kann sie sich nicht beziehen, selbst wenn man sie als eine Abkürzung der Jahreszahl 1761 ansieht. Filtz ist bereits 1760 gestorben. Schering stellt als Merkmal der Konzerte fest, dass sie sich erheblich mehr dem kantablen Stil der Mannheimer Symphonik nähern als die Violin- usw. Konzerte der Johann Stamitz und Toeschi. Diese Tatsache trifft für das Konzert in G-dur für die beiden Ecksätze noch nicht zu. Hier segelt Filtz noch vollkommen in italienischem Fahrwasser, hauptsächlich im ersten Satz. Die häufigen krausen Verzierungen, die Triolenvorschläge sind die äusseren Merkmale. Ein wesentlicher Unterschied zu den anderen Konzerten besteht ferner in der Führung des Begleitkörpers . Die Viola pausiert noch vielfach während des Solos, der Bass ist noch nicht zum Trommel- oder Murkybass der späteren Konzerte herabgesunken.

Die formale Gestalt des ersten der drei Sätze (Allegro- G dur 4/4) ist folgende: 1.Thema im Tutti, Überleitung, 2.Thema im Solo mit Fortspinnung und Überleitung zur Dominanttonart, 1.Thema auf der Dominante im Tutti, 2.Thema auf der Dominante im Solo mit Steigerung zur Kadenzfermate, Coda aus Teilen beider Themen. Also eine sich der Sonate nähernde Form. Die beiden Themen kontrastieren nicht gegeneinander, das zweite geht aus dem ersten hervor. Sie zeigen noch nicht die Gestalt zweier in sich abgeschlossener Perioden. Die Überleitungen und Fortspinnungen schieben das virtuose Element in den Vordergrund. Als Beispiel für die

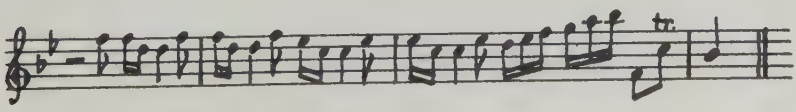
Art der Themen möge das 1. Thema des Tuttis dienen:



Die Virtuosität findet vorzugsweise in Skalen, Arpeggien und gebrochenen Akkorden Ausdruck. Die Technik bewegt sich noch vorwiegend in den unteren Lagen, der Daumenaufsatz wird noch nicht verlangt.

Der zweite Satz Andante (g-moll 4/4) unterscheidet sich wie überhaupt alle Mittelsätze der Filtzschen Konzerte wesentlich von denen der italienischen Konzerte. Der gesanglichen, stärksten Seite des Violoncells,die bei allen Italienern aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts im Vordergrund stehen, ist hier wenig Rechnung getragen. Auch hier finden sich keine in sich abgeschlossenen Themen vor, die Motive gehen sofort in die Fortspinnung über. Formal besteht der Satz aus Thema im Tutti mit Fortspinnung, Thema im Solo mit Fortspinnung und Überleitung zum Mittelteil in F-dur, der das Thema im Tutti in der neuen Tonart bringt. Daran schliesst sich ein aus dem Thema entwickeltes neues Thema, ebenfalls in F-dur. Eine längere Verarbeitung der beiden Themen mündet in die Kadenzfermate. Eine Kadenz ist nicht eingezeichnet. Hieran schliesst sich die Coda (Tutti) mit Teilen der Fortspinnung des ersten Themas. Dieses setzt sich aus der Wiederholung rhythmisch gleichbleibender Motive zusammen:

Das zweite Thema zeigt dieselbe Rhythmik wie das erste, es erscheint nicht so prägnant wie dieses:



Dem dritten Satz (Presto G-dur 3/4) liegt eine Art

Rondoschema zu Grunde, die Form ist : Thema, Seitensatz, Thema Seitensatz, Mittelsatz in moll, Thema mit Coda. Die Themen, auch die der Seitensätze gehen gleich in die Fortspinnung über. Auch in diesem Satz ist der technische Glanz in den Mittelpunkt gerückt, die Themen bestehen meist in den ersten Takten aus 3 Achtelnoten, dann schliessen sich Takte mit Achtelnoten an. Die technischen Stellen bestehen in der Hauptsache aus gebrochenen Akkorden. Im ganzen fällt der Satz gegen die anderen stark ab, was auf die Indifferenz der Themen zurückzuführen ist.

Der Titel des anderen Wiener Konzertes (ebenfalls handschriftlich) lautet:

Concerto C per il Violoncello con. Due Violini, Viola e Basso del Sig. Antoine Fils.

Es besteht aus den drei Sätzen Allegro moderato- Largo- Tempo die Minuetto, ma un poco Allegro. Es weist stilistisch wie formell zu dem obigen in einigen Punkten Verschiedenheiten auf. Die Anlage der Themen, besonders des ersten Satzes ist der kantablen Schreibart der späteren Mannheimer schon viel näher gerückt, die vielen verschnörkelten Figurationen sind fast ganz verschwunden. In der Begleitung gehen die Violinen vielfach unisono, Bässe und Violinen vorzugsweise in Oktaven. Im Solo wird die erste Violine häufig als zweite, untere Stimme zum Solocello verwendet, während die zweite Violine in gleichmässiger Bewegung mit den Bässen geführt wird. Diese bestehen vorwiegend aus Trommel- und Murkybässen.

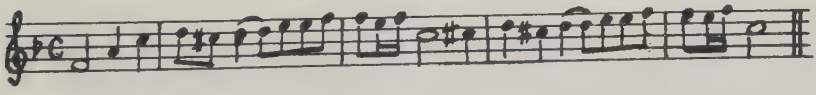
Bildet das Konzert in thematischer Hinsicht gegen das vorige einen Fortschritt, so ist andererseits in formaler Beziehung eine Erstarrung im Schematischen und in der Durcharbeit eine gewisse Oberflächlichkeit nicht zu verkennen. Was die Technik anbelangt, so weist sie gegen das obige Konzert bedeutende Fortschritte auf, es kommen schon häufig Passagen in höheren Lagen vor. Wenn Schering sagt, die Filtzschen Konzerte seien wenig durchgebildet, so trifft das für dieses Werk ohne Einschränkung zu.

Einen wesentlich besseren Eindruck macht das handschriftliche: Concerto ex F del Sig. Fils aus der Berliner Staatsbibliothek. Hier ist die Angleichung der Schreibweise an die spätere Mannheimer, wie sie z.B. das Konzert des Karl Stamitz (s.d.) zeigt, vollzogen. Die Stärke des Konzertes liegt in den Ecksätzen, sie spiegeln die naive Spielfreudigkeit der Mannheimer

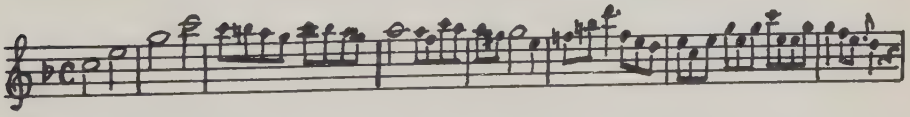
Virtuosen wieder. Dazu kommt, dass an die Spieltechnik hier bereits viel grössere Anforderungen gestellt werden; Filtz beschränkt sich hier nicht mehr auf die Verwendung von Skalen und gebrochenen Akkorden, sondern durch die Einführung von Doppelgriffpassagen und Barioléarpeggien 1) , wie durch weniger primitive Führung der Begleitstimmen wird das Schematische in formaler Hinsicht bedeutend gemildert.

Das Konzert besteht aus den Sätzen Allegro-Adagio-Presto. Der erste Satz (F-dur 4/4) beginnt mit einem Thema,das eine sog. Mannheimer Kerze darstellt:

Das zweite Thema wird durch das Violoncell eingeführt, es ist ebenfalls typisch Mannheimerisch:



Später tritt in einer Art Durchführung dann noch ein weiteres Thema im Solo auf:



Seine Verarbeitung führt zur Kadenzfermate, hieran schliesst sich die Coda, die das erste Thema wieder aufnimmt und zu einem kräftigen Schluss des Satzes gestaltet.

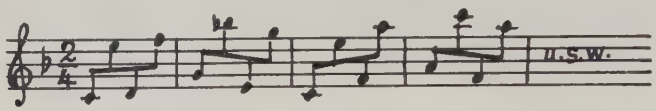
Der zweite Satz (B-dur 4/4) ist in der Anlage der Themen den langsamen Sätzen der vorhergehenden Konzerte ähnlich. Er zeigt jene merkwürdige Führung der Solostimme,

---

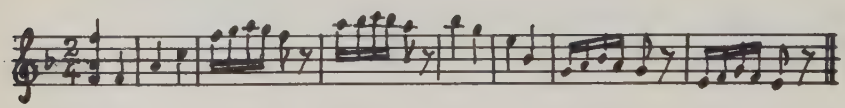
1) Vgl. Anmerkung 1 Seite 15.

die der gesanglichen Seite des Cellos wenig Rechnung trägt Der Gesamteindruck des Satzes leidet darunter sehr stark, zumal der Kontrast gegen den ersten und dritten Satz nicht genügend hervorgehoben ist.

Umso angenehmer fällt dagegen der letzte Satz trotz seiner grossen Länge auf. Er steht in F-dur 2/4 und weist die grosse Rondoform auf. Hier lässt Filtz alle technischen Künste spielen, es treten Passagen auf,die bereits in ihren Schwierigkeiten hinter denen aus der Zeit vom Ende des Jahrhunderts in nichts nachstehen. Eine Stelle wie diese z.B. ist für die technische Behandlung des Violoncells in der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland noch sehr kühn:



Das erste Thema des Satzes weist mit dem des ersten Satzes Ähnlichkeit auf:



Neben der meist schematischen Führung der Begleitstimmen finden sich Ansätze zu imitatorischer Führung sämtlicher Stimmen untereinander.

Das letzte Konzert (ebenfalls handschriftlich) trägt den Titel:

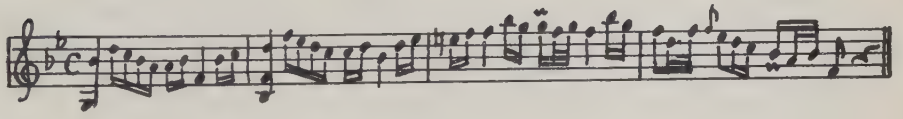
Concerto in B Di Atnio Fils.

Es ist dessen einziges Konzert, das in der Besetzung neben den Streichquartetts noch 2 Oboen und 2 Hörner aufweist und scheint der formalen Gestalt und der Gestalt der Themen nach das späteste Konzert von Filtz zu sein. Die Hörner werden im ersten Satz verwendet und zwar als Füllstimmen, während die Oboen im ersten und letzten Satz teils als melodieführende, teils als die Violinen verstärkende Instrumente eingesetzt werden. Im zweiten dienen wie üblich nur die Streicher zur Begleitung.

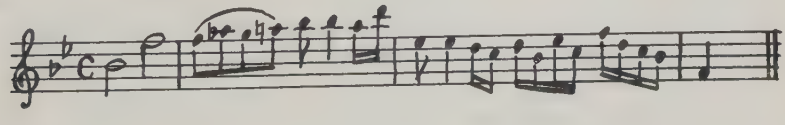
Die Bezeichnung der drei Sätze ist: Allegro- Adagio- Allegro molto. In der Stimme der ersten Violine steht über dem letzten Satz statt dessen: Tempo di Minuetto und Poco Allegro.

Dieses Konzert macht von allen Filtzschen Konzerten den besten Eindruck. Auffallend ist die viel sorgfältigere Führung des Tuttikörpers, als sie in den anderen Konzerten zu finden ist. Zwar werden Viola und Bass meist in Oktaven geführt, aber die abwechselnde Verwendung der Flöten und Violinen als melodieführende Instrumente ist fein abgewogen und bringt Klangwirkungen von grossem Reiz zu stande. Die Themen sind viel feinsinniger und weisen gegeneinander wirksamere Kontraste auf. Die technische Entfaltung des Soloinstrumentes beschränkt sich nicht mehr auf leere Passagen, sondern verwendet vielfach thematisches Material.

Der erste Satz (G-dur 4/4) hat folgendes Thema zur Grundlage:



Es kehrt im Tutti und Solo in der Exposition in Originalgestalt und im Durchführungsteil in den verschiedensten Veränderungen wieder. Das zweite Thema, das einen Kontrast zum ersten bildet, bleibt demfuttis vorenthalten :



Der Satz zeichnet sich durch eine ungeheure Länge aus; das gereicht ihm insofern zum Nachteil, als die dauernde Wiederkehr desselben thematischen Materials ermüdend wirkt. Darüber kann auch die brillante technische Verarbeitung nicht hinwegtäuschen. Immerhin weist der Satz gegen die vorherigen ersten Sätze einen bedeutenden Fortschritt auf.

Das Adagio (S-dur 4/4) zeigt das gleiche Bild wie alle übrigen langsamen Sätze. Der Satz scheint mit einer breit angelegten Kantilene zu beginnen, aber schon im vierten Takt wird dieser durch allerlei Verzierungen aufgelöst, in der Folge beherrschen Pralltriller Vorschläge und Doppelschläge den Satz und zerreisen den melodischen Zusamenhang.

Der letzte Satz hat wieder die grosse Rondoform. Er steht in B-dur (3/8)und ist der beste Satz des Konzertes. In ihm spiegelt sich die unbekümmerte Fröhlichkeit des Mannheimers wieder. Es zeigt sich hier auch deutlich, dass Filtz die Form des Rondos am besten zusagt. Sie gestattet die Entfaltung des virtuosen Elements, verlangt dagegen am wenigsten musikalische Tiefe und Durcharbeitung des Begleitkörpers.

Die Durchsicht der Filtzschen Konzerte bestätigt also im grossen und ganzen das Urteil Scherings. Filtz war gewiss ein genialer Komponist, auch beherrschte er die musikalische äussere Form. Es mangelt ihm nie an thematischen Einfällen, aber in der Verarbeitung der Themen versagt er; es fehlt ihm, wie Riemann vom Gesamtwerk des Filtz bemerkt, die Reife. Es ist zu bedauern, dass er so früh gestorben ist, denn wie das letzte Konzert zeigt, war er auf dem Wege ,seine Kompositionen durch eine gründlichere Durcharbeitung wertvoller zu gestalten. Die Konzerte würden bei einer Wiedererweckung wahrscheinlich wenig Anklang finden, für den musikalischen Ausbau des Violoncellkonzerts aber waren sie sicher von grosser Bedeutung, denn durch sie wurde das Augenmerk bedeutenderer Komponisten auf diese Musikform gelenkt.

Sehr viel Ähnlichkeit mit den Filtzschen Konzerten weist das Concerto a Violoncello concertato 2 Violini, Viola e Basso del Sig. Holtzbauer auf. Das Konzert befindet sich in handschriftlichen Stimmen in der Berliner Staatsbibliothek. Ignaz Holtzbauer (Holzbauer) lebte von 1711 - 1783. 1) Er war selbst nicht Cellist. Mit Filtz war er am Mannheimer Orchester tätig und für ihn wird er wohl sein Konzert geschrieben haben. Jedenfalls hat er sich, was die technische Behandlung des Violoncells betrifft, Filtz zum Vorbild genommen. In formaler Hinsicht ist Holtzbauer weiter vorgeschritten als Filtz. z.B. hat der erste Satz (A-dur 4/4) Allegro non tropo Sonatenform: Auf die Exposition folgt eine vollentwikkelte Durchführung und die Reprise. Die Steigerung zur Kadenzfermate fehlt, der Satz ist in der Form durchgeführt, wie sie die Mannheimer Symphonien aufweisen. In thematischer Hinsicht steht der Satz hinter den Filtzschen Konzerten zurück, die Themen sind sogar zum Teil recht steif und unbeholfen.

---

1) Lebenslauf bei Schilling,Fétis,Eitner, Riemann u.a.

Wesentlich günstiger gegen die Filtzschen Konzerte wirkt dagegen der zweite Satz Andante poco moderato (D-dur 4/4). Die Form des Satzes ist die des Rondos a-b-a-b-a. Holtzbauer hat hier die gesangliche Stärke des Cellos richtig erkannt und verwendet. Als Vorbild scheinen ältere italienische Konzerte gedient zu haben. Die Form des letzten Satzes ist die des Rondos.

Wenn Schering von dem Holtzbauerschen Konzert sagt, es sei in der Empfindung mittelmässig, so trifft das für den zweiten Satz jedenfalls nicht zu. Zwar ist die Tonsprache in ihm nicht typisch mannheimerisch, sondern von den Neapolitanern übernommen, aber der Empfindungsgehalt scheint mir gerade in diesem Satz besonders gross zu sein. Das kommt schon in der Begleitung zum Ausdruck, die äusserst zart ist, fast nur Piccicato während des ganzen Satzes. Über dieser Begleitung schwebt ein feinsinniges Thema, aus dem sich auch das Thema des Cellos entwickelt.:

Für den dritten Satz Allegro (A-dur 3/4) trifft aber Scherings Ansicht in vollem Masse zu, sein Gehalt erhebt sich nicht über das Mittelmass. Formal bietet er nichts bemerkenswertes, die Führung der Soli und des Tuttis ist schematisch und unoriginell. Im Gegensatz zu den Filtzschen Konzerten ist hier also der langsame Satz der beste. Liegt Filtz die leichte, etwas oberflächliche Tonsprache, so ist die Holtzbauers mehr auf innigen Gefühlsausdruck eingestellt. Eine Herausgabe dieses Konzertes würde sich wegen des zweiten Satzes, aber auch nur seinetwegen, lohnen.

Als einen der fruchtbarsten Instrumentalkomponisten aus der Mitte des Jahrhunderts bezeichnet Riemann den badischen Kapellmeister in Durlach Johann Melchior Molter. Von ihm besitzt die badische Landesbibliothek in Karlsruhe das Original des: Concerto per Violoncello concertato, das ein Stilgemisch aus italienischen und Mannheimer Elementen darstellt. Molter, der von 1695 - 1765 1) gelebt hat, ist zeitweise in Italien gewesen

---

1) Lebenslauf nur bei Eitner und Riemann.

und so trägt sein Konzert auch im Melodischen voriegend italienischen Charakter. In der Art der Führung der Begleitstimmen ist er von den früheren Mannheimern beeinflusst. Das Konzert liegt zweifellos im Original vor, aber unvollständig. Ein Teil des Adagio fehlt, weil das äussere Blatt verloren ist. Die Satzzahl ist die übliche, merkwürdigerweise steht aber der Adagiosatz an letzter Stelle, was in sofern von Belang ist, als es sich hier nicht um den Irrtum eines Kopisten handeln kann Die Bezeichnung der beiden ersten Sätze fehlt, der erste dürfte unzweifelhaft ein Allegro sein, während die des zweiten Allegro oder Presto heissen muss. Für einen etwaigen vierten Satz würde der Platz auf dem ausgefallenen Blatte nicht ausreichen. Die Führung der Solostimme im ersten Satz (C-dur 4/4) ähnelt der eines Tartinischen Konzertes, auch die Form des Satzes ist Tartini entlehnt. Musikalisch erreicht er aber bei weitem nicht das Mass des grossen Geigers, vor allem in der Verarbeitung des Themas erstarrt Molter im Schematischen.

Der zweite Satz hat eine Art Rondoschema zur Grundlage, er hat keinen besonderen musikalischen Wert.

Der Typus des Mannheimer Instrumentalkonzertes erreicht erst bei der zweiten Generation seinen Höhepunkt, und zwar bei Karl Stamitz. In seinen Konzerten sind die italienischen Einflüsse überwunden, die sich noch in den Konzerten seines Vaters zeigen. Von Karl Stamitz existiert in der Staatsbibliothek Berlin im alten Druck ohne Partitur das Concerto per il Violoncello Obligato con Due Violini, Due Oboe, Due Alti, Due Corni e Basso Composto del Signore Carlo Stamitz .(Schott,Mainz.)

Karl Stamitz lebte von 1746 - 1801. Er war Schüler seines Vaters und Cannabichs. (Weiterer Lebenslauf bei Riemann.) .Das Konzert ist nach der spieltechnischen Seite hin wenig entwickelt und bietet daher in dieser Bziehung nichts Interessantes. Nach der musikalischen Seite ist es eines der schwächeren Werke des Meisters, es erhebt sich in der Erfindung nicht über den Durchschnitt. Gefällig, ohne Anspruch auf Tiefe, oberflächlich gearbeitet, macht es den Eindruck eines Modeerzeugnisses, wie sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in grosser Menge für alle Instrumente entstanden. Da auch im formalen Aufbau der einzelnen Sätze nichts aussergewöhnliches vorliegt, erübrigt sich eine nähere Besprechung der Einzelheiten.

Nicht viel anders sehen die 6 Konzerte des Darmstädter Hofkonzertmeisters Carl Wagner (1772 - 1822) 1) aus, die in der Landesbibliothek Darmstadt (handschriftliche Partituren, höchst wahrscheinlich Originale) aufbewahrt werden. Auch sie zeigen sämtlich die Stilmerkmale der jüngeren Mannheimer, die seine Zeitgenossen waren. Sie zeichnen sich alle durch eine übermässige Länge aus, die zum Inhaltlichen in keinem Verhältnis steht. Alle Konzerte sind nach einem Schema gearbeitet,ebenso ist die Führung des Tuttis bezw. Begleitkörpers und die Behandlung des Soloinstruments im Spieltechnischen überall dieselbe. Die Themengestaltung ist durchweg mittelmässig. Die Durchführungen sind primitiv und leer.

Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert war in Mannheim der berühmte Cellist Franz Danzi tätig. 2) Er hat nach Wasielewskis Angaben ebenfalls Konzerte komponiert, von denen aber keine erhalten sind. Neben ihm wirkte zeitweise auch als Cellist, der dann Hofkapellmeister wurde, der fruchtbare Komponist Peter Ritter. Von ihm existieren eine Anzahl von Cellokonzerten,die sich seit längerer Zeit in der Bibliothek des Congresses zu Washington befinden. Sie waren früher im Besitze von W.Schulze, der auch eine Biographie Ritters geschrieben hat. Über die Cellokonzerte schreibt Schulze, der ihn als Komponist sehr hoch stellte:

" Noch mehr lässt der Komponist alle Künste springen in seinen Cellokonzerten, von denen mehrere aus der Jugendzeit, im ganzen 10 vorhanden sind. Aus ihnen ersieht man, dass Ritter ein sehr bedeutender Künstler auf seinem Instrumente gewesen sein mus.."

Van der Straeten hat sie scheinbar auch durchgesehen,er schreibt:

" Unter den Konzerten ist eines in D,welches ein vollkommenes Meisterwerk ist. Es beginnt mit einem Adagio in d-moll, welches in Pathos und Stilbreite an Tartini erinnert. Darauf folgt ein Allegro in D-dur,welches ganz modern im Charakter und von heiterem Geiste

---

1) Lebenslauf bei Eitner.
2) Lebenslauf ausführlich bei Wasielewski.
3) Van der Straeten verzeichnet von ihm ohne Quellenangabe: 2 Concertos (Hug Zürich; Nadermann, Nichault,Paris). 1 Concertino (Peters). Beide waren nirgends aufzufinden.

erfüllt ist."Im übrigen glaubt van der Straeten 1915 die Konzerte noch im Besitze W. Schulzes. Über Peter Ritter schrieb Gerhard Schmidt eine noch ausführlichere Abhandlung. 1) Er behandelt aber die Cellokonzerte nicht, da sie aus Washington nicht zu erhalten waren.

Da die Mannheimer Stilreformen das musikalische Schaffen sämtlicher Kulturländer beeinflussten,machten sich viele grössere und kleinere Meister die Schreibweise der Mannheimer zu eigen, oder liessen sich wenigstens stark von ihr beeinflussen. Zeigen aber die französischen Cellokonzerte, die für Berlin entstanden, neben den Mannheimer schon starke Wiener und sonstige Einflüsse, so liegt mit dem Konzert des in England hochberühmt gewesenen Gambisten Karl Friedrich Abel (1725-1787) 2), ein Werk vor, das typischen Mannheimer Charakter trägt. Abel war Schüler von J.S.Bach, aber von einem Einfluss dieses Meisters auf seine Kompositionen kann man nichts finden. Er steht ganz auf dem Boden der Mannheimer. Abel war ein fruchtbarer Komponist. Auf dem Gebiete des Konzertes hat er sich hauptsächlich für die Gambe eingesetzt, während für das Violoncell von ihm nur ein einziges Werk dieser Gattung vorhanden ist. Es befindet sich in handschriftlichen Stimmen in der Berliner Staatsbibliothek und scheint aus der Zeit zu stammen, in der Abel in Deutschland Konzertreisen unternahm. Das waren die Jahre 1783 und 1784. Auf dem Titelblatt des Konzertes steht:

Concerto a Violoncello Concertato, Viclino Primo, Violino Secondo, Viola et Basso Cont. Del Sig. C.F.Abel.

Das Konzert gehört von den mir bekannten zu den besten Cellokonzerten der Mannheimer Art. In ihm vereinigen sich eine sichere Beherrschung der Satzformen, eine reiche Erfindungskraft in Bezug auf Themen und Durchführungen mit einer vorzüglichen Auswertung der solistischen Möglichkeiten des Violoncells in technischer wie gesanglicher Hinsicht. Daneben zeichnet sich das Konzert durch eine Gleichwertigkeit aller drei Sätze aus. was besonders bemerkenswert ist,

---

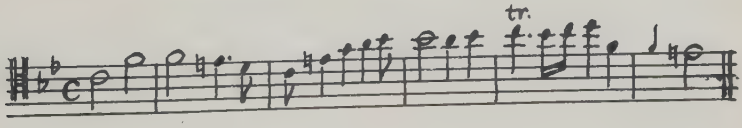
1) Münchener Dissertation: Peter Ritter. 1924.
2) Lebenslauf in allen Quellenwerken ausführlich.

da eine derartige Ausgeglichenheit im ganzen 18.Jahrhundert zu den Seltenheiten gehört.

Die Bezeichnung der Sätze ist: Moderato-Adagio ma non troppo- Allegro.

Die Form des ersten Satzes (B-dur 4/4) ist die frühere Sonatenform mit einem Thema ohne ausgesprochenes Kontrastthema. Die Behandlung des Tuttis und des Begleitkörpers, in dem vielfach die Violinen ausfallen, ist die Mannheimerische Manier gehalten. Form und Gehalt der Themen weisen schon in mancher Beziehung auf die Frühzeit der Wiener Klassiker hin. Obwohl sich in der mir vorliegenden Abschrift keine dynamischen Bezeichnungen vorfinden, geht doch aus der Führung der Solostimme die geschickte Verwendung von Crescendowirkungen hervor. Das Schema des Satzes ist: Tutti mit erstem Thema, Solo mit erstem Thema und zweites Thema, Durchführung, Reprise mit Coda, die aufs Hauptthema zurückgreift. Das Hauptthema lautet :

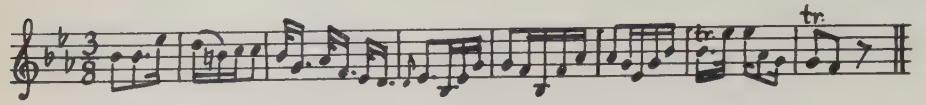
Ihm reiht sich das zweite Thema an:



Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema auf der Dominante und moduliert in der Verarbeitung der beiden Themen über A-dur, d-moll und F-dur in die Haupttonart zurück. Die einsetzende Reprise bringt das Hauptthema im Solo und leitet in die Kadenz über. Hieran schliesst sich die kurze Tutticoda. Die technische Führung des Soloinstrumentes beschränkt sich auf Skalen und Triolenpassagen, die jedoch das Fortlaufen der Erfindungskraft zeigen.

Der zweite Satz (Es-dur 3/8) hat Liedform. Das Tutti beginnt mit einem sehr gefühlvollen Thema, das dann im

Solo weiterhin keine Verwendung mehr findet:



Dem steht das Thema des Solos gegenüber, das in seiner ursprünglichen Gestalt nur einmal auftaucht und im Verlauf des Satzes weitergesponnen wird.

Merkwürdig ist besonders in diesem Satz die Behandlung des Cellos, sie ist eigentlich mehr gambenmässig, da sie ausschliesslich die höheren Lagen des Instrumentes bevorzugt. Die Möglichkeit, dass es sich hier vielleicht doch nur um ein umgeschriebenes Gambenkonzert handelt, ist diesem Satze nach nicht von der Hand zu weisen. Als cellomässig kann die Behandlung des Soloinstrumentes nur angesehen werden, wenn man annimmt, dass das Konzert aus den letzten Lebensjahren Abels stammt.

Der dritte Satz (D-dur 2/4) hat Sonatenform. mit erstem Thema, Überleitung, 2.Thema, Durchführung, Reprise und Kadenz mit Coda. Der Satz ist vollständig auf technische Entfaltung des Soloinstrumentes eingestellt. Daneben stehen aber die Themen auf einer erheblichen musikalischen Höhe, sie zeichnen sich durch eine lebendige Frische aus.

Da das Konzert an den Spieler beträchtliche Anforderungen stellt, andererseits in musikalischer Beziehung weit über dem Durchschnitt der sonstigen Konzerte der Mannheimer Richtung steht , würde es durch eine Veröffentlichung eine willkommene Bereicherung der Konzertliteratur der Violoncellisten bilden.

In vieler Beziehung in seinen Cellokonzerten den Mannheimern verwandt ist auch der Stuttgarter Johann Rudolf Zumsteeg (1760 - 1802) 1) . Er, der heute fast nur noch durch seine besondere Bedeutung auf dem Gebiet der Ballade bekannt ist, war auch in Bezug auf Instrumentalmusik sehr fruchtbar. Von Hause aus war er Cellist.Bisher vermutete man, dass er nur ein Violoncellkonzert geschrieben habe, so Wasielewski, van der Straeten und Eitner. Es gelang mir die zehn handschriftlichen Konzerte

---

1) Vgl. die Biographie Zumsteegs von E.Landshoff, Stuttgart 1902.

die Landshoff 1) erwähnt, in der Stuttgarter Landesbibliothek aufzufinden, nachdem sie inzwischen verschollen waren. 2) Es befinden sich dort ausser 10 Konzerten noch ein elftes unvollständiges, ein Terzetto per tre Violoncelli und eine Suonate per Violoncello, die bisher nirgends erwähnt sind.

Das in Berlin als einziges gedrucktes vorhandene Konzert, (gedruckt zu Lebzeiten Zumsteegs bei Combart) befindet sich in der Originalhandschrift unter diesen Konzerten. Da das Konzert in diesem Druck als das erste bezeichnet wird, wird es in den Jahren 1776/1777 entstanden sein, da bereits zwei weitere Konzerte die Jahreszahl 1777 tragen. Es folgen drei mit den Zahlen 1779 1788 und 1792. Bei den übrigen Konzerten ist die Entstehungszeit nicht vermerkt, die Bleistiftbezeichnungen Nr.7, Nr.10 usw. lassen eine Schlussfolgerung nicht zu, da z.B. Nr.9 die Jahreszahl 1779 trägt, das für eine zeitliche Einreihung nicht stimmen kann.

Zumsteeg war bei aller Bedeutung für die Geschichte des Liedes und der Ballade als Komponist kein Genie. Seine Konzerte erheben sich nicht über den Durchschnitt der seiner Zeitgenossen. Es würde sich aus diesem Grunde auch nicht lohnen, jedes Konzert zu analysieren. Sie tragen alle dasselbe formale Gesicht, bis auf eines, dessen Form besondere Bedeutung besitzt. Es ist allem Anschein nach das erste einsätzige Violoncellkonzert, der erste Träger der Form, die für das Violoncellkonzert für das 19.Jahrhundert bis auf den heutigen Tag charakteristisch geworden ist. Eine Beeinflussung liegt indessen nicht vor. Für die spätere Bevorzugung dieser Form gibt Schering als Grund an, dass der Klang des Cellos bei längerem Anhören ermüde und daher eine gedrängte Konzertform für das Violoncell geeigneter sei. Diese Schwäche, den Hörer nicht dauernd fesseln zu können, sei schon früh erkannt worden, bereits Schubart hätte geäussert, die Soli auf Bassinstrumenten hätten "alle etwas widriges, wenn sie stundenlang dauern". Ob allerdings dieser Grund für Zumsteeg massgebend gewesen ist, muss dahingestellt bleiben.

Was die Thematik der Konzerte betrifft, so zeigen

---

1) L.Landshoff: Joh.Rud.Zumsteeg.Stuttgart 1902.
2) Nach Auflösung des Zumsteegschen Nachlasses sind sie 1903 von Rudolf Zumsteeg der Stuttgarter Landesbibliothek geschenkt worden.

die ersten Konzerte aus den siebziger Jahren ein Gemisch von italienischen und Mannheimerischen Stilprinzipien, wobei die italienischen überwiegen. Späterhin, in seinen letzten Konzerten, erscheint Zumsteeg von den Norddeutschen, besonders von den Konzerten Bernard Rombergs beeinflusst gewesen zu sein. In technischer Hinsicht weisen sie mit den frühen Konzerten Rombergs grosse Ähnlichkeit auf. Aus ihnen geht hervor, dass Zumsteeg über eine ansehnliche Technik verfügt haben muss. Im Thematischen bleibt, wie Schering richtig bemerkt, Zumsteeg im Ausdruck befangen, seine Themen tragen durchweg ein indifferentes Gepräge. In den Durchführungen überwiegen nichtssagende Passagen.

Alles in allem erscheint es nicht ratsam, diese verstaubten, etwas zopfigen Konzerte wieder ans Licht zu bringen. Sie würden sich nicht sehr lebensfähig erweisen An den Konzerten der Mannheimer Zeitgenossen gemessen, stehen sie hinter diesen weit zurück.

Mit Zumsteeg verlassen wir die Mannheimer und ihre nächsten Stilverwandten. Wohl werden sich noch später bei vielen Komponisten mannheimerische Stilmerkmale vorfinden, aber der Gesamteindruck wird ein anderer sein, als bei den Konzerten der behandelten Epoche.

Der Ertrag der aus dieser Untersuchung hervorgeht, ist, wenn wir noch einmal die ganze Epoche der Mannheimer überblicken, gering. So, wie alle Bestrebungen, die Orchesterwerke der Mannheimer Schule wieder populär zu machen nicht zu dem von manchem erwarteten Ziel geführt haben, so werden vollends die Violoncellkonzerte mit den angeführten Ausnahmen nur vom musikhistorischem Standpunkte aus betrachtet interessant erscheinen, für die praktische Musik haben sie keine Bedeutung mehr.

b) Das Violoncellkonzert der Wiener klassischen Schule.

Die Einführung des Violoncellkonzertes in Wien war, wie wir schon gesehen hatten, durch den Italiener Giovanni Perroni 1680 erfolgt. Perronis Konzert, das dem Titel nach noch zu kirchlichen Zwecken gedient hat, blieb zunächst ohne Nachfolger, wenigstens fehlen uns über eine weitere Pflege des Cellokonzertes dort in den ersten Jahrzehnten des 18.Jahrhunderts jegliche Nachrichten. Wie es scheint, hat das Violoncellspiel sich bei den Wienern zuerst keiner grossen Beliebtheit erfreut.Bis in die Mitte des Jahrhunderts treffen wir dort keinen Cellisten deutschen Namens an. Neben Perroni spielte nur noch der berühmte Franziscello im Musikleben der Stadt als Cellosolist eine Rolle. Das änderte sich sehr schnell als der Sohn Maria Theresias, der spätere Kaiser JosefII. das Cello zu spielen begann. Man fing jetzt an,ihm und seinem Lehrer Fraciscello nachzueifern, und so konnte Wien unter der Regierung Josefs schon den Besitz einiger bemerkenswerter deutscher Solocellisten aufweisen. Die bekanntesten von ihnen waren: Philipp und Wolfgang Schindlöcker, Johann Hoffmann, Marteau, Hauer und Küffel. Später kam auch noch der berühmte Vinzenz Hauschka hinzu.

Mit dem schnellen Anwachsen des Cellospiels sollte in Wien auch bald eine ausgedehnte Literatur der Cellomusik entstehen. Der erste, der sich wieder mit der Komposition des Cellokonzertes befasste war Georg Matthias Monn.

Monn, der von 1717 - 1750 gelebt hat, 1) gilt als der Vater der klassischen Wiener Schule. Hatte Riemann versucht, Johann Stamitz als den Begründer des modernen Stils hinzustellen, so hat Guido Adler (in Gemeinschaft mit K.Horwitz und C.Riedel) nachzuweisen versucht, dass Monn dieser Ruhm gebührt. Nach Riemann ist jedoch dieser Versuch wegen der Inferiorität von Monns Begabung gegenüber Stamitz gescheitert. Diese Streitfrage ist hier zu erwähnen, weil sich unter dem zum Beweise von Monns Stellung von Adler herausgegebenen Material auch Monns Violoncell-Konzert befindet. Ein Vergleich von Johann Stamitz und Monn kommt hier allerdings nicht in Frage, weil Johann Stamitz kein Cellokonzert geschrieben hat. Soviel aber lässt sich sagen, dass

1) Lebenslauf bei Riemann. Vgl. über Monn auch das Vo - wort der D.T.O.XIX.

Monns Konzert mit denen der anderen Mannheimer in jeder Beziehung konkurrieren kann; während die Konzerte der Filtz, Holtzbauer und ihrer Nachfolger keine Beachtung mehr gefunden haben, hat es neuerdings Arnold Schönberg für lohnend befunden, das Konzert Monns einer Bearbeitung im Klavierauszug zu unterziehen,1) und der bedeutende Cellist Pablo de Casals hat sich für die Wiederbelebung dieses Werkes eingesetzt. Schon daraus, wie auch sonst aus der unvoreingenommenen Betrachtung der Werke Monns geht hervor, dass dessen Begabung doch nicht so inferior gewesen ist, wie Riemann annimmt.

In der Stilentwicklung nimmt Monn gegen die Mitte des Jahrhunderts eine Zwischenstellung zwischen der motivischen und thematischen Schreibweise ein. Wie Bükken 2) schreibt, zeigt im allgemeinen seine Themenbildung " die charakteristischen Züge der sequenzierenden Fortspinnung, wenn das Thema an sich auch schon moderne Gegensatzbildung nach der um 1740 üblichen Norm aufweist". In der äusseren Form des Konzertes hält sich Monn an die italienischen Vorbilder Vivaldis und Tartinis, im Cellokonzert an die Vivaldis. 3)

Das Konzert Monns ist in zwei Fassungen vorhanden. In der Bibliothek der Musikfreunde Wien als Cellokonzert und in der Staatsbibliothek als Klavierkonzert. Welche Fassung die ursprüngliche ist, lässt sich nicht mit Gewissheit feststellen. W.Fischer nimmt im Vorwort der Neuausgabe (D.T.O.XIX. 2.Teil) die Fassung des Violoncellkonzertes als die ältere an. Hans Engel 4) dagegen meint;" Ob nun Monn, wie Fischer vermuten möchte, unabhängig von Bach,'wenn auch ein Vierteljahrhundert später'(!) auf die Jdee gekommen ist, sein Violoncellkonzert auf das Klavier zu übertragen, ist doch wohl eine in der Luft hängende Frage, die Bachs Priorität nicht zu erschüttern vermag. Vor allem gehört Monn einem späteren Abschnitt der Entwicklung an." Es ist auch ein ganz grundsätzlicher Unterschied, ob, wie bei Bach, Violinkonzerte oder ein Cellokonzert für Klavier über-

---

1) Die Bearbeitung Schönbergs, insbesondere auch die Umsetzung des Basso Continus zeigt leider wenig Stilgefühl.
2) Handbuch: Musik des Rokoko Seite 86.
3) Tartinis Einflüsse zeigen sich bei Monn speziell in den Klavierkonzerten.
4) Hans Engel, Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes.Breitkopf & Härtel. 1927.

tragen wird. Schon durch die notwendige andere Übertragungstechnik erübrigt sich eine solche Parallele.1)

Der vollständige Titel der handschriftlichen Violoncellfassung (Stimmen) des Konzertes lautet:

Concerto Violoncello obligato. Violini Primo, Violino Secondo, Viola e Basso, del Sig.Mon.(Mann).

Die Tempobezeichnung der Sätze ist Allegro- Adagio- Allegro non tanto. Die technische Behandlung des Violoncells entspricht vollkommen der der älteren italienischen Violoncellkonzerte. In der Begleitung der Solostellen wird der blosse Generalbass bevorzugt, nur hin und wieder werden die Streicher als Gegenstimmen zum Solo oder zur Verstärkung des Basso continuo hinzugezogen. Die Form des ersten Satzes (g-moll 4/4) hat folgendes Aussehen: Tutti mit folgendem Thema:

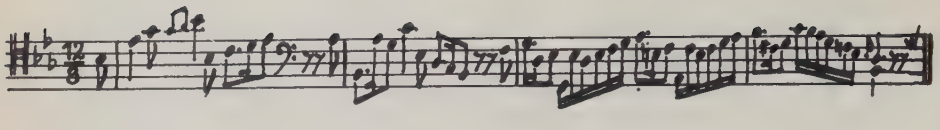
Daran anschliessend Fortspinnung mit Ganzschluss am Ende des Tuttis. Einsatz des Solos mit dem Thema in der Haupttonart, Fortspinnung, die in die Paralleltonart B-dur überleitet. Tutti mit dem Thema in der Paralleltonart und Fortspinnung, die nach c-moll führt. Thema im Solo in dieser Tonart, Durchführung, die nur wenig thematisches Material verwendet, sondern meistens aus Sequenzpassagen besteht. Reprise mit Thema im Tutti in der Haupttonart und Coda.

Die Führung des Tuttis gestaltet sich folgendermassen: Viola und Bass bestehen aus Begleitfiguren (meist Achtelbewegung), die erste Violine beginnt mit dem Thema, die zweite setzt im nächsten Takt imitierend ein und wird im weiteren Verlauf als Parallelstimme der ersten Violine in Terzen oder als Begleitstimme in gleicher Bewegung mit der Unterstimme geführt.

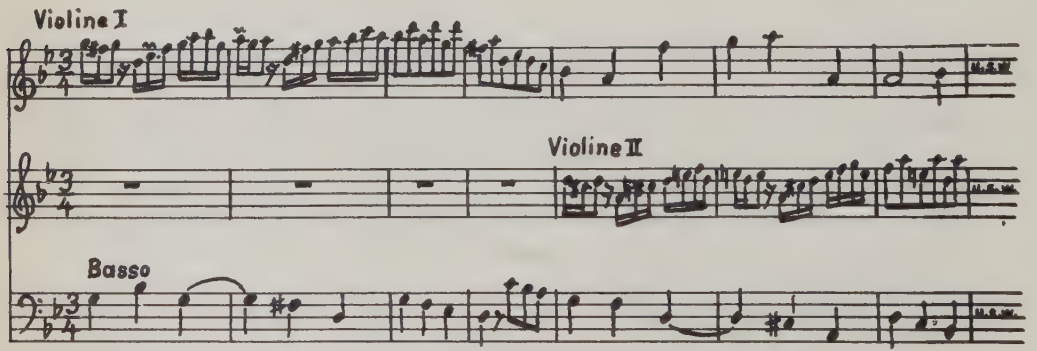
Den Höhepunkt des Konzertes bildet das Adagio (Es-dur 12/8) ein Siziliano. Es wird von einem Thema beherrscht, das italienischen Charakter trägt:

---

1) Vergl. auch Phil.E.Bachs Cellokonzerte Seite



und durch das Tutti eingeführt, dann vom Solo repitiert wird. Die Fortspinnung kadenziert nach der Dominante und bereitet den Eintritt des Themas im Tutti auf der Dominante vor. Die Fortspinnung des Themas wird hier anschliessend vom Solocello ausgeführt, sie leitet in die Haupttonart Es-dur zurück. Es folgt nocheinmal das Thema im Tutti, das Solo greift in die Fortspinnung ein und bereitet die Tutticoda vor. Im letzten Satz steht Monn noch vollkommen auf Vivaldischem Boden. Charakteristisch ist die Bevorzugung der fugierten Schreibweise über einem Continuobass im Tutti. Als Beispiel diene der Anfang des Satzes:



Im zehnten Takt übernehmen die Bässe (Viola und Bass) das Thema auf der Tonika. Das Soloinstrument wird in der Regel nur vom Cembalo begleitet; wo die Violinen hinzukommen, dienen sie zur Unterstützung der Akkorde des Begleitinstrumentes. Nur an einer Stelle greifen sie thematisch ein, gegen Ende des Satzes, und zwar fugierend unter Beteiligung des Soloinstrumentes. Die Passagen des Solos fussen auf der italienischen Schreibweise in der Art Vivaldis, sie bestehen in der Hauptsache aus linearen Sequenzen.

Obwohl die Anlage des Konzertes auf Vivaldis Vorbild basiert, lässt sich innerlich der tiefgründigere Deutsche nicht verkennen, besonders der zweite Satz

hat mehr Gehalt als irgend ein langsamer Satz des italienischen Meisters. Ein grosser Vorteil des Konzerts ist seine innere Ausgeglichenheit. Entgegen den meisten italienischen Konzerten fällt hier kein Satz gegen den anderen wesentlich ab. Das Monnsche Konzert verdient es vollauf, in die Reihe der bedeutenderen deutschen Violoncellkonzerte gestellt zu werden.

Monns Konzert ist das einzige Wiener Violoncellkonzert aus der Zeit vor der Mitte des 18.Jahrhunderts,das sich erhalten hat. Es ist sogar anzunehmen, dass andere solche Konzerte in dieser Zeit von Wienern nicht geschrieben worden sind. Als Jahreszahl für Monns Konzert gibt W.Fischer 1746 an.

Von den oben Seite 73 erwähnten Wiener Cellisten aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts sind uns keine Konzerte erhalten geblieben. Zwar führt Wasielewski ein Konzert von Philipp Schindlöcker und ein Konzert von Franz Xaver Hammer (Marteau) an, aber ohne Angabe des Fundortes. Vermutlich stützt er seine Angaben auf ältere Quellen, wie Gerber und Fétis, die ja die meisten Werke ohne ihren Aufbewahrungsort angeben. Falls die beiden Konzerte wieder auftauchen sollten, dürfte davon eine wesentliche Bereicherung der Literatur indessen kaum zu erwarten sein.

Ganz im Gegensatz zu Italien und Frankreich und auch zu anderen deutschen Musikzentren, in denen die Komposition des Violoncellkonzertes hauptsächlich den Cellisten selbst überlassen bleibt, beschäftigten sich in Wien und die zur Wiener klassischen Schule zählenden aussercellistischen Komponisten in starkem Masse mit der Schöpfung des Cellokonzertes. Es handelt sich dabei um viele kleinere Meister, die sich in der Hauptsache um den grössten Meister des Violoncellkonzertes überhaupt gruppieren, um Josef Haydn.

Für die zweite Hälfte des Jahrhunderts und das beginnende 19. ist es unmöglich, eine zeitlich genaue Reihenfolge unter den Konzerten aufzustellen. Jahreszahlen sind auf den Titelblättern in den seltensten Fällen vorhanden, mehrmals fehlen sogar genauere Lebensdaten der Komponisten. Die von mir aufgestellte Anordnung stützt sich auf die formale und stilistische Beschaffenheit der Konzerte, gibt also nur die ungefähre zeitliche Reihenfolge an. Bemerken möchte ich, dass ich die Konzerte Josef Haydns wegen ihrer besonderen Bedeutung für die Geschichte des Violoncellkonzerts am Ende des Abschnitts besonders betrachten werde.

Zuerst behandle ich die Konzerte, die der ganzen Haltung nach, oder nach Einzelmerkmalen, noch der Übergangszeit vor den Wiener Klassikern angehören. Das früheste Konzert scheint mir ein Konzert von Johann Eytner zu sein. Es scheint sich bei Eytner um einen in Wien ansässigen Komponisten zu handeln. Nachrichten über ihn fehlen vollständig, auch Eitner weiss über ihn nichts zu berichten. Der Aufschrift auf dem Einbanddeckel nach muss er um die Mitte des 18.Jahrhunderts gelebt haben, diese lautet:

Concerto in D à 4: Violoncello Principale Violino Primo, Violino Secondo e Basso del Signore Giuane Eytner. Ex Musicalibg. Francisci Waizenbeck,1764.

Das Konzert ist im Besitze der Bibliothek der Musikfreunde Wien und besteht aus handschriftlichen Stimmen ohne Partitur. Es weist die italienische Form auf: Allegro ma non troppo- Adagio - Allegro. Die Formen der einzelnen Sätze fussen ebenfalls auf italienischen Vorbildern, ebenso tragen die Themen, diese allerdings schon in periodisierter Form (2 viertaktige, in sich abgeschlossene Melodieteile), den Charakter der älteren italienischen Konzerte. Die technische Behandlung des Cellos ist primitiv, doch wird der Einsatz des Daumens bereits einigemale verlangt. Die eigentliche gesangliche Seite des Cellos ist auch im zweiten Satz nicht beachtet, ein totes Figurenwerk herrscht überall vor. Der Wert des Konzertes ist also als gering zu bezeichnen.

Ebenfalls noch nicht die volle Form und sämtlichen stilistischen Merkmale der Wiener Hofklassik zeigt ein Konzert mit dem Titel:

Concerto a VII Partie Violoncello obligato, Violino 1, Violino 2, Viola, Corno 1, Corno 2 et Basso del Sigr. Gretsch.

Gretsch , dessen Vorname nicht bekannt ist, war nach Schilling und Wasielewski Violoncellist in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg, wo er 1784 starb. Nach Schilling besass er eine ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrumente und schrieb mehrere Konzerte für das Cello. " Seine Kompositionen zeichnen sich durch gründliche Kenntnis in der Harmonie, viel Geschmack in der Verbindung derselben, und ein grosser Reichtum an gefälligen Melodien aus." Dieses Urteil aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts besagt immerhin, dass die Kompositionen Gretsch's zu ihrer Zeit nicht als genial empfunden worden sind. Man muss aber heute Schil-

ling auch darin recht geben, dass das Konzert (weitere Kompositionen sind scheinbar nicht erhalten) gut gearbeitet ist. Dagegen kann man in harmonischer wie melodischer Hinsicht nichts irgendwie besonders Interessierendes feststellen. Die Melodien machen einen recht verstaubten Eindruck, die Führung der Solostimme ist auf eine, sogar noch ziemlich primitive Virtuosität eingestellt. so daß das Konzert im ganzen als wertlos erscheint.

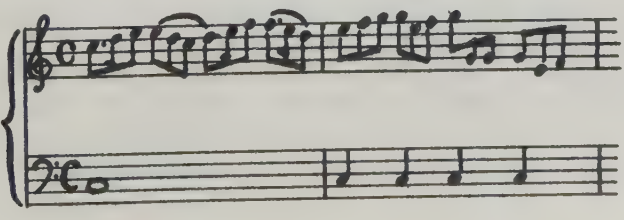
Ein Zeitgenosse Gretschs ist der Cellist Heinrich Megelin gewesen. Er wird in den Quellenwerken von Fétis, Gassner und Eitner sowie bei Wasielewski nur kurz erwähnt: Er war 1774 in der Dresdner Hofkapelle als Solocellist angestellt, sein Tod erfolgte 1806 ebenda. Von ihm besitzt die Berliner Staatsbibliothek ein handschriftliches Konzert in Stimmen mit dem Titel:

Concertor a Violoncello concertato, 2 Violini
2 Oboi, 2 Corni, Viola e Basso del Sig.Megelin.

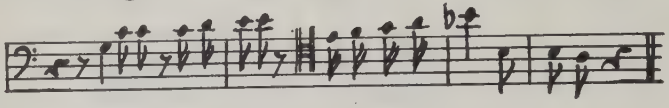
Das Konzert stellt eine Mischung aus mehreren Stilarten vor, es finden sich vorwiegend Einflüsse der Mannheimer und älteren Wiener Schule vor. Das Konzert ist an sich ziemlich wertlos, es ist armselig in der Erfindung und in der Durchführung der Themen. Trotzdem nimmt es in der Geschichte des Violoncellkonzerts eine besondere Stellung ein. Es stellt einen ersten Versuch dar, ein neues Element in das Konzert einzuführen: das Rezitativ. Schering (a.a.O.Seite 214) sagt über die Frage des Rezitativs im Cellokonzert:" Intelligente Köpfe fanden ein kompositorisches Steigerungsmittel :das gelegentliche Umschlagen der Konzertstimme aus orchesterbegleitenden Perioden in unbegleitete." In der Symphonie und der Sonate findet man derartiges schon seit Haydns Frühzeit. Der zweite Satz ist betitelt:

Rezitativ Adagio, Cavatine Adagio.

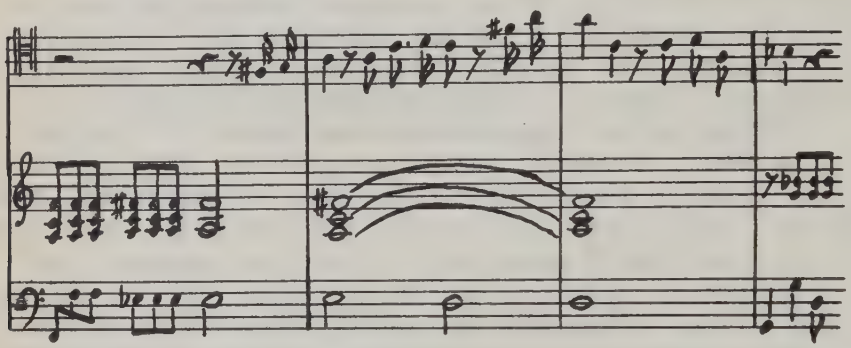
Es handelt sich also um ein Eindringen opernartiger Elemente in das Konzert: an die Stelle des langsamen Satzes wird hier ein arienhaftes Gebilde gesetzt. Das Rezitativ ist interessant genug,um es hier aufzuführen. Die Streicher beginnen:



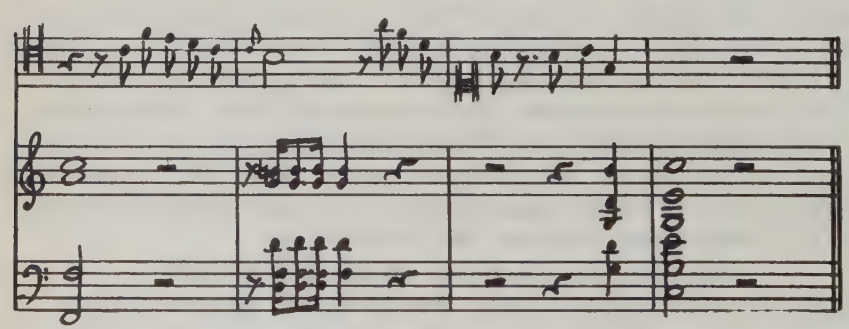
Im dritten Takt rezitiert das Cello zum ausgehaltenen C-dur Dreiklang:



Anschliessend folgt das Tutti mit einem ähnlichen Einwurf wie der des Anfanges und sodann eine Steigerung durch energisches Rezitieren des Cellos:



Dem Ausklang des Rezitativs:



folgt ganz opernmässig die Cavatine in c-moll. Diese ist wie oben erwähnt, wenig reizvoll. Sonst bietet das Konzert in formaler wie spieltechnischer Hinsicht nichts aussergewöhnliches. Die Technik ist sogar noch ziemlich primitiv und lässt vermuten, dass Megelin als Spieler hinter seiner Zeit zurück war.

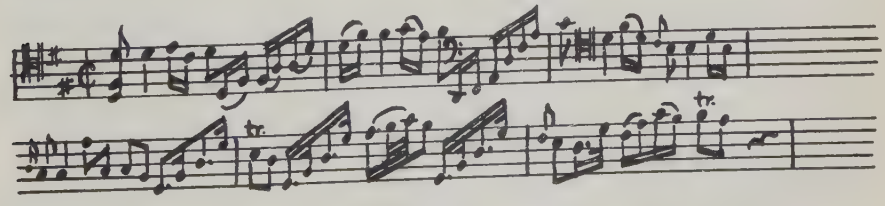
Etwas später als Megelins Konzert dürften die Konzerte Leopold Hoffmanns entstanden sein. In formaler Hinsicht ähneln sie ihm zwar noch ziemlich, dagegen gehören sie stilistisch schon in die Frühzeit der Wiener Klassik.

Leopold Hoffmann 1) der um 1730 geboren, 1793 in Wien starb, war der Vorgänger Albrechtsbergers als Kapellmeister am Stephansdom und hat zu seinen Lebzeiten in Wien eine sehr grosse Rolle gespielt. Sein Ruhm hat sogar längere Zeit einer rechten Würdigung Haydns im Wege gestanden, weswegen dieser nicht gut auf ihn zu sprechen war. Seine Kompositionen, die aus zahlreichen Kirchenwerken, Symponien, Konzerten für die verschiedensten Instrumente und Kammermusik bestehen, fanden bei den Zeitgenossen höchsten Beifall, wie Eitner aus Berichten von Zeitgenossen feststellt. Nach Riemann liegt seine grösste Bedeutung in seinen Kirchenkompositionen, er war einer der ersten, der den neuen Orchesterstil der Mitte des 18. Jahrhunderts in die Kirchenmusik einführte.

Von Hoffmann liegen in der Bibliothek der Musikfreunde Wien, sowie in der Staats- und Schlossbibliothek zu Berlin mehrere Konzerte vor, die alle das Urteil der Zeitgenossen darin bestätigen, dass sie sich durch hübsche, flüssige Melodien auszeichnen. Diese weisen eine grosse Ähnlichkeit mit denen Haydns aus den sechziger und siebziger Jahren auf. Nur fehlt bei Hoffmann das Geniale, das Haydns Kompositionen anhaftet.

Aus seinen Konzerten, deren genaue Besprechung im Einzelnen sich nicht lohnt, greife ich das in der Berliner Staatsbibliothek befindliche (handschriftlich in Stimmen): Concerto a Violoncello concertato, 2 Violini Viola e Basso del Sign. Leopold Hoffmann heraus. Es scheint mir von allen das Wertvollste zu sein. Die äussere Form ist die des italienischen Konzertes. Die einzelnen Sätze haben die Bezeichnungen: Tempo giusto- Andanto ma non molto-Vivace.

Der erste Satz (D-dur 4/4) hat die Sonatenform der Übergangszeit mit einem Thema:

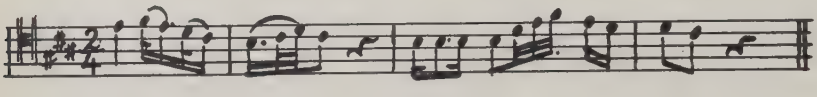


---

1) Lebenslauf ausführlich bei Fétis, Schilling und Eitner, vergl. auch Riemann.

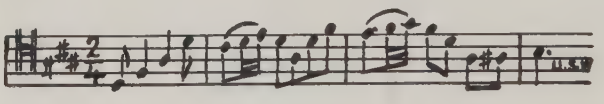
Dieses kehrt im Tutti und Solo mehrmals in veränderter Gestalt, zum Teil auf der Dominante wieder und wird im Durchführungsteil verarbeitet.

Der Schwerpunkt des Konzertes liegt auf dem zweiten Satz (A-dur 2/4). der ebenfalls nur ein Thema hat:



Dieses wird zu einer sich über den ganzen Satz verbreitenden Melodie verarbeitet, zu der das Tutti den Rahmen bildet. Die Stärke des Satzes liegt in der besonderen Bevorzugung der gesanglichen Seite des Cellos.

Die Form des dritten Satzes (D-dur 2/4) entspricht der des ersten, nur ist sie viel gedrängter und wird auf diese Weise dem etwas kärglichen, thematischen Gehalt gerecht. Das Thema deutet noch auf Mannheimer Einflüsse:



Die technische Behandlung des Violoncells ist höchst einfach. Die Tonhöhe übersteigt während des ganzen Konzertes nicht den Ton h', Daumenaufsatz wird nicht verlangt. In der Behandlung des Tuttis und des Begleitkörpers (meist Streichorchester ohne Viola) geschieht nichts aussergewöhnliches, sie bewegt sich ebenfalls in den Bahnen des frühen Haydn.

Dem Konzert gereicht es sehr zum Vorteil, dass seine Sätze ausserordentlich kurz sind, ferner dass es auf die übliche Virtuosität, die meist doch über konventionelle Floskeln nicht hinauskommt, verzichtet. Für Vortragszwecke in öffentlichen Konzerten erscheint es daher weniger geeignet, aber im Unterricht und in kammermusikalischer Hausmusik kann es heute noch gut verwendet werden.

Von den anderen Konzerten Hoffmanns verweise ich noch auf das Doppelkonzert für Violine und Violoncell (Streichquartett) in G-dur. das sich durch gefällige Themen auszeichnet, aber den Schwerpunkt auf die Violine verlegt. Das Cello nimmt eine mehr oder weniger

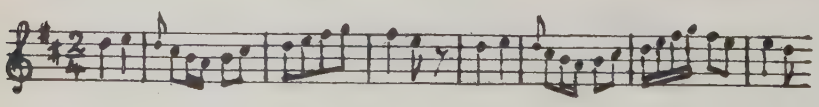
untergeordnete Stellung ein. Die übrigen Konzerte stehen, wie schon berührt, musikalisch unter den beiden angeführten.

Mit Hoffmann ist die Entwicklungszeit für das Violoncellkonzert in formaler Hinsicht beendigt. Von nun an lassen sich in allen Konzerten im ersten Satz die Sonatenform. im zweiten Satz Liedformen und im letzten Rondoformen nachweisen. Eine zeitliche Einteilung der Konzerte kann sich jetzt nur noch auf die stilistischen Verschiedenheiten der Konzerte untereinander stützen. Bis zum Auftreten des Konzerts, das von der französischen Geigerschule (Kreutzer Rhode, Viotti) beeinflusst ist, weisen alle Konzerte ein Gemisch von Stilmerkmalen auf, in denen bald die Haydns, bald die Mozarts überwiegen. Später kommen noch die Einwirkungen des neuen heroischen Stils, der von Frankreich seinen Ausgang nahm, hinzu. Aus all diesen Gründen ist eine genaue zeitliche Einteilung bis ungefähr 1810 nicht möglich. Ich werde im folgenden daher zuerst die Konzerte behandeln, deren Stilmerkmale nur die Einflüsse Haydns oder Mozarts oder beider aufweisen, die also stilistisch vorwiegend ins 18.Jahrhundert gehören, wenn sie teilweise auch bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Anschliessend behandle ich die Konzerte, die bereits unter der Einwirkung des neuen heroischen Stils entstanden sund und dann, die kleineren Meister der Wiener beschliessend,die Konzerte, die bereits formal und inhaltlich den Violoncellkonzerten der französischen Geigerschule nachgeahmt sind.

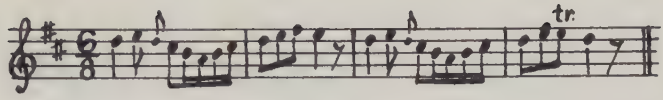
Ein Rivale Haydns zu seinen Lebzeiten war in gewisser Weise Paul Wranitzky ,geboren 1756 zu Neureisch in Mähren. Er lebte hauptsächlich in Wien, wo er ab 1785 Direktor des Nationalhoftheaters war und im Jahre 1808 starb. Fétis erinnert sich aus seiner Jugendzeit dass seine Kompositionen sehr wohl neben denen Haydns bestanden und wundert sich sehr über ihr Verschwinden. Rieman bezeichnet ihn als einen äusserst fruchtbaren Komponisten ohne Originalität.

Von Wranitzky existiert ein Konzert in der Landesbibliothek zu Schwerin, das einzige, das er geschrieben haben soll. Es ist handschriftlich und führt den Titel: Concerto in C à Violoncello Principale con due Violini, due Fagotti, Violino primo, ripieno due Oboe, due Corni, Flauto, due Clarini tympani, Alto Viola e Bass de Wranitzky. Die äussere Form ist die übliche

Allegro - Adagio non troppo - Finale, Allegro molto. Formal ist an den einzelnen Sätzen nichts Auffallendes. Sie zeichnen sich alle durch eine sehr breit angelegte Form aus, die in keinem Verhältnis zu dem thematischen Inhalt der Sätze steht. Riemanns Vorwurf der fehlenden Originalität erscheint vollkommen berechtigt. Hiervon macht allein der letzte Satz eine Ausnahme, in dem besonders die Rhythmik des Hauptthemas originell erscheint.
Ebenfalls ein Zeitgenosse Haydns war F.A.Hoffmeister.
In Hoffmeister haben wir den Begründer des Peterschen Musikverlages vor uns. Er war 1754 zu Rottenburg a.N. (nicht Rothenburg ,wie die Lexika aufführen),geboren und starb 1812 in Wien. Die grösste Zeit seines Lebens hat er in Wien verbracht, er war dort zeitweilig Kirchenkapellmeister. Seine kompositorische Tätigkeit erstreckte sich auf alle Gebiete und war äusserst gross. Allein die Zahl seiner Flötenkonzerte geht in die Hunderte. Noch Schilling spricht sich über seine Kompositionen sehr lobend aus und Eitner berichtet von älteren Quellen, die ihn und seine Werke hervorheben. Riemann bezeichnet seine Werke als fliessend geschrieben aber ohne Originalität und Tiefe. Diese Charakteristik trifft auch für sein Violoncellkonzert zu. Es zeichnet sich durch eine grosse Gewandtheit in der Form aus und verfügt über eine Reihe von gefälligen, aber oberflächlichen Themen, Die Behandlung des Soloinstrumentes dagegen erstickt jede Musikalität in inhaltlosen Floskeln. Das Konzert ist ein typisches Beispiel für das musikalische Niveau der Modekonzerte um die Jahrhundertwende in Wien. Einzig der letzte Satz ein Rondo macht eine Ausnahme.Hier tritt das Musikalische etwas mehr in den Vordergrund, die Erfindung ist origineller als vorher. Als Beispiel möge das Hauptthema dienen, das stark an Haydn anklingt:



Auch in formaler Hinsicht ist der Satz interessant: An Stelle der Wiederholung des Rondos nach dem Mollteil wird ein Schluss angefügt,der das Rondothema von 2/4 nach 6/8 übersetzt,so dass daraus folgendes Thema entsteht



Für unseren Geschmack erscheint dieses Konzert ohne Wert, als Charakteristikum ihrer Zeit kann es aber noch einiges Interesse erwecken.

Um die Jahrhundertwende dürfte ein Konzert entstanden sein, dessen Autor nicht genau festzustellen ist. Auf der Landesbibliothek zu Schwerin befindet es sich handschriftlich mit dem Titel: Concerto a Violoncello Principale, 2 Violons, Alto et Basso, deux Haut Bois deux Cors, composé par M.Graff.

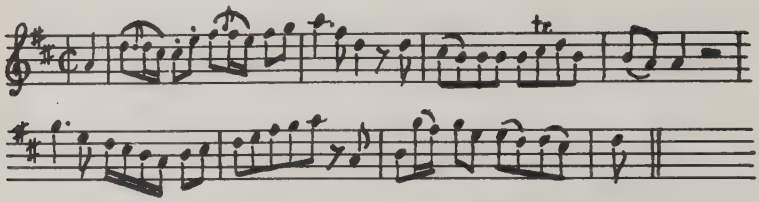
Eitner schreibt dieses Konzert Friedrich Hartmann Graf zu. Er meint dass sich das M. vor dem Worte Graff nicht auf den Vornamen beziehe, sondern Monsieur bedeute. Ob diese Annahme stichhaltig ist, muss dahingestellt bleiben. Betrachtet man den Verlauf der Solostimme des Konzertes, so fällt einem auf, dass sie sehr cellomässig geschrieben ist, sodass es den Anschein hat, dass der Verfasser ein Cellist gewesen sein muss. Aus dem Schillingschen Universallexikon lässt sich ein weiterer Graff ermitteln, der mir für die Autorschaft des Konzertes in Frage zu kommen scheint. In Stuttgart und Frankfurt a.M. war nämlich um die Jahrhundertwende ein Cellist namens Graff tätig, derjenige, der mit der berühmten Sängerin Regina Strina-Sacchi verheiratet war und zu seiner Zeit in Süddeutschland eine grosse Rolle gespielt zu haben scheint.

Die Form des Konzertes ist die übliche mit den Sätzen: Allegro - Romanze Andante - Rondo Allegro. Die Form der einzelnen Sätze weist insofern Besonderheiten auf, als alle drei als Mittelsatz ein Minore aufweisen, der erste innerhalb der Sonaten-, die beiden anderen in der Rondoform.

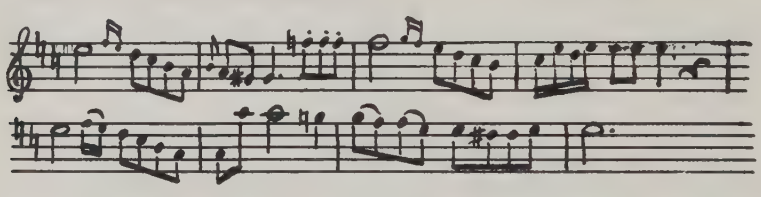
Die Thematik des Konzertes hat grosse Ähnlichkeit mit der Josef Haydns. Die Ähnlichkeit mit dem berühmten D-dur Konzert dieses Meisters ist in einzelnen Zügen verblüffend. Man könnte annehmen, dieses Konzert habe als Vorbild gedient, was ja nicht ausgeschlossen er scheint.

Die Themen des ersten Satzes (D-dur 4/4) die alle aus 2 viertaktigen Perioden bestehen,zeichnen sich durch lebendige Frische und Gesanglichkeit aus. Als Beispiele

mögen die beiden Hauptthemen dienen:



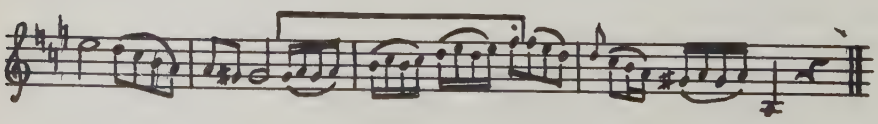
Das Thema des Minore lautet:



Die Behandlung des Celloparts ist durchweg auf Virtuosität eingestellt, dadurch entstehen des öfteren lange Passagenreihen ohne thematischen Bezug. Das ist die Hauptschwäche, die dem Konzert anhaftet.

Selbst der zweite Satz (A-dur 4/4) , eine sonst sehr reizvolle Romanze, verzichtet nicht ganz auf virtuoses Phrasenwerk. Dieser Satz klingt am stärksten an das Haydnsche Konzert an, z.B. das Hauptthema des Satzes im Solo:

Und das Hauptthema des Minore mit seiner aufsteigenden Figur:



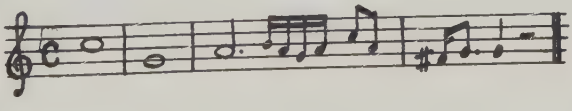
Das Rondo (D-dur 6/8) hat die typische französische Form: Die Thematik ist leicht fasslich, sozusagen volkstümlich gehalten, dagegen weist der Solopart allerlei technische Schwierigkeiten auf, die den Satz nach der virtuosen Seite hin interessant machen. Im ganzen stellt das

Konzert eine ziemlich unausgeglichene Leistung vor, der Zwiespalt zwischen musikalischen Schönheiten und den häufigen nichtssagenden technischen Floskeln drücken dem Konzert den Stempel der Mittelmässigkeit auf und lassen es daher für eine Wiedererweckung ungeeignet erscheinen.

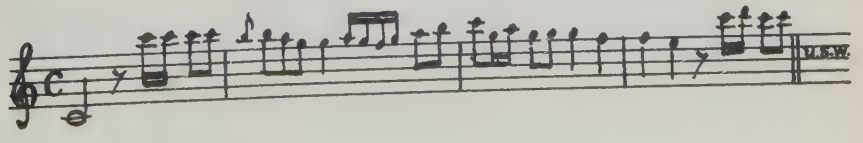
Ein sehr fruchtbarer Violoncellkomponist war Johann Balthasar Trickler (Tricklier.Tricklir), geboren um 1745 in Dijon, gestorben 1813 zu Dresden. Wasielewski vermutet, dass er deutscher Abkunft war. Er verbrachte die grösste Zeit seines Lebens in Deutschland. Das Violoncellspiel studierte er in Mannheim und Berlin. Trotzdem zählt ihn Wasielewski zu den französischen Cellisten. Seine Kompositionen tragen vorwiegend deutschen Charakter . Sie stellen ein Gemisch aus Mannheimer, Wiener und italienischen Stilmerkmalen vor. Dazu kommen in den letzten Sätzen seiner Konzerte französische Einflüsse hinzu. Der Charakter des Gesamtbildes entspricht aber doch in erster Linie dem Konzert der Wiener Schule. Trickler schrieb 7 Cellokonzerte. Die zwei, mir vorliegenden handschriftlichen Konzerte stammen aus Schwerin. Formal zeigen sie beide die gleiche Struktur. Sie haben die Satzfolge Allegro - Adagio - Rondo - Allegro (bezw.Allegretto). Der Titel des ersten Konzertes lautet:

Concerto I. in C, pour Violoncello à
Violino 1mo, et 2do, Oboe 1mo et 2do,
Corno 1mo et 2do, Viola con Basso
del Sig. Trickler.

Der erste Satz Allegro (C-dur 4/4) hat Sonatenform. Das Tutti beginnt mit dem ersten Thema in der Oboe 1 und Violine 1 in Oktaven:



Die Begleitung wird nur durch 2 Violinen und Viola ausgeführt. Die Fortspinnung des Themaswird durch die Violine allein ausgeführt, während alle weiteren Instrumente begleiten. Die Fortspinnung liefert auch zugleich das thematische Material für die Coda des Satzes:

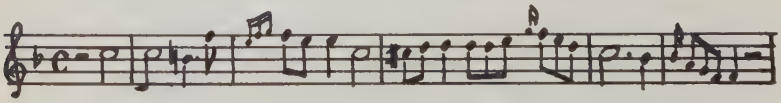


Der Einsatz des Cellos erfolgt mit dem Hauptthema, nur schliesst sich die Fortspinnung nicht an, sondern das Cello bereitet durch einige Passagen das 2.Thema vor. Dieses trägt echt wienerischen Charakter:

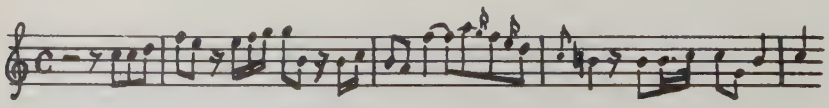
Einen gut gearbeiteten Eindruck macht die folgende Durchführung, die fast vollständig auf überflüssige leere Figurationen verzichtet, und an deren Stelle thematisches Material verarbeitet. Die Reprise setzt mit dem ersten Thema im Solo ein, bringt dann die Fortspinnung im Tutti und das zweite Thema im Solo mit einer Überleitung zur Coda.

Der zweite Satz (Adagio 4/4 F-dur) birgt eine Überraschung. Nach einer zehntaktigen Tuttieinleitung setzt das Cello mit dem als Rezitativ bezeichneten, unbegleiteten Solo ein:

Dann erst folgt im nächsten Satz das eigentlich Thema mit einer merkwürdigen, beinahe modern anmutenden rhythmischen Verteilung:



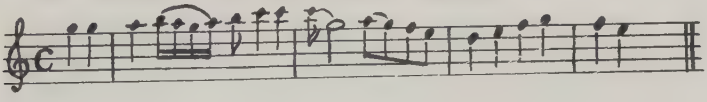
Dieses wird ausgesponnen zu einer Kantilene, die mit ihren Verzierungen noch an die Mannheimer Schreibart erinnert. Den Schluss des Satzes bildet wieder ein Rezitativ, sodass der Abschluss zugleich wie eine Vorbereitung für den nächsten Satz erscheint:



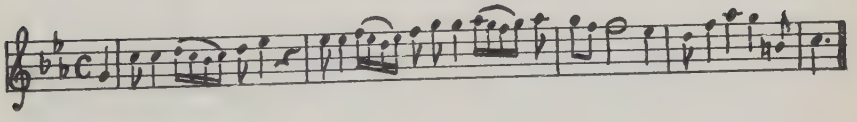
Was besonders intressant ist, ist die Tatsache, dass Trickler mit Hegelin, in dessen Konzert ja auch ein Rezitativ vorkam, in Dresden am Theater tätig war. Von hier aus also ging die Reform des Mittelsatzes des Violoncellkonzertes, denn um diesen handelt es sich vorwiegend bei der Einführung der rezitativischen Schreibweise, aus. Die Einführung dieses wirksamen Steigerungsmittels ,das in der weiteren Entwicklung des Cellokonzertes eine so grosse Rolle spielt, ist also eine deutsche.

Der letzte Satz ist ein französisches Rondo mit seiner typischen Form(vgl. Seite 41). Die Themen tragen noch vorwiegend Mannheimer Stilmerkmale, als Beispiele mögen die beiden Hauptthemen dienen:

Rondothema:



Thema des Minore:



Auch in diesem Satz fällt auf, dass die technische Behandlung zwar virtuos, aber doch nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck ist. Nach einigen Takten virtuoser Passagen folgt regelmässig wieder ein Stück thematischer Durchführung. So gestaltet sich der Satz sehr abwechslungsreich.

Aus der genauen Durchsicht des Konzertes geht hervor, dass es zu den wertvolleren Erzeugnissen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört. Seine Wiedererweckung wäre sehr zu begrüssen.

Das andere Konzert bewegt sich in der herkömmlichen Form. Die einzelnen Sätze bieten formal nichts ausergewöhnliches, die Thematik ist gefällig,ähnlich der des ersten Konzertes, ohne jedoch deren Prägnanz zu erreichen. Der beste Satz ist der zweite, dessen Melodie von besonderem Reiz ist. Auch dieses Konzert wäre wert, wieder ausgegraben zu werden. Nach diesen beiden Konzerten ist anzunehmen, dass sich auch unter den anderen

von Trickler noch wertvolle Werke für die Violoncell-Literatur befinden. Es existieren in der Staatsbibliothek Berlin 4 Konzerte im Druck (3 bei Hummel,Berlin und 1 bei Imbault,Paris) und die Solostimme des dritten Konzertes im Manuskript in der Dresdner Staatsbibliothek.

Vorwiegend Mozarts Einflüsse zeigen die Konzerte von Johann Gottfried Arnold. Er lebte von 1773 - 1806 und war von Beruf Cellist. Als Komponist gehört er in die Wiener Schule, trotzdem er nicht in Wien gelebt hat. Sein Tätigkeitsfeld war Süddeutschland, hauptsächlich Frankfurt a.M. Als Cellist war er Schüler bei Willmann in Regensburg, sein Kompositionslehrer ist unbekannt.

Arnold hat nach Eitner 5 Cellokonzerte geschrieben von denen noch vier nachweisbar sind. Eins in F-dur hat Karl Schröder bei R.Forberg 1880 neu herausgegeben. Ein Urteil über dieses Konzert findet sich nirgends. Die älteren Quellenwerke, wie Schilling und Fétis berichten, dass er viel komponiert habe und sehr beliebt gewesen sei. Nach Fétis setzte seine kompositorische Tätigkeit im Jahre 1795 ein. Wenn also die Opuszahlen auf den Drucken die genaue Folge der Kompositionen spiegeln, stammt das mir vorliegende Konzert opus 1 aus diesem Jahre, falls nichts Ungedrucktes vorausgeht. Es hat folgenden Titel:

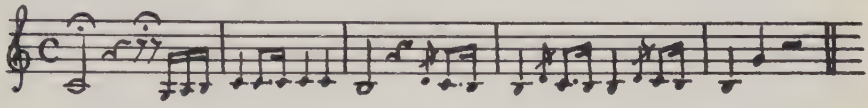
Concerto pour Violoncello avec accompagnement
de Gr.orchestre par Johann Gottfried Arnold.
Dédié à Anton André,Offenbach André.

Äusserlich trägt das Konzert die dreisätzige Form Allegro - Andante sostenuto - Polacca. Die Besetzung des Tuttis besteht aus Streichern, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken in C und G. Wir haben hier also die typische Besetzung der Wiener Hofklassik vor uns.

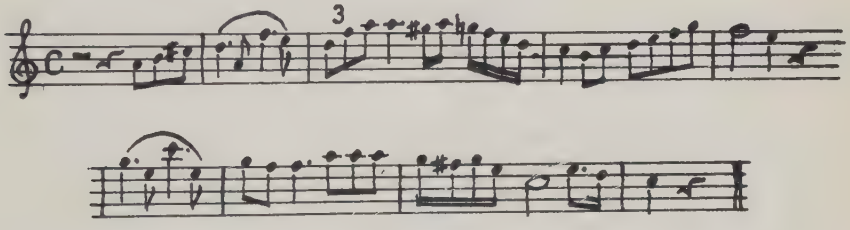
Der Stil des Konzertes geht auf den Mozarts zurück. Die Anlage der Themen, die Instrumentationen, erweisen Arnold als reinsten Mitgänger der Wiener Klassiker. Die Formen der einzelnen Sätze bieten nichts Aussergewöhnliches, der erste Satz hat Sonatenform,der zweite dreiteilige Liedform, der dritte ist eine Polacca und hat Rondoform.

Schon der Anfang des ersten Satzes (C-dur 4/4)

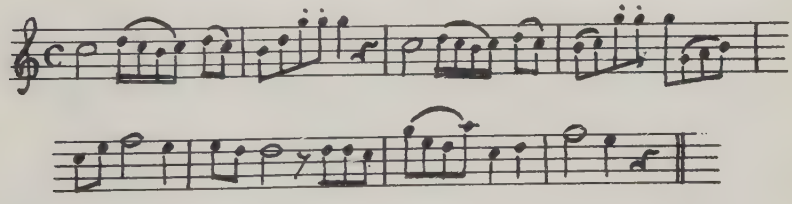
weist eine verblüffende Ähnlichkeit mit Mozarts Schreibart auf:



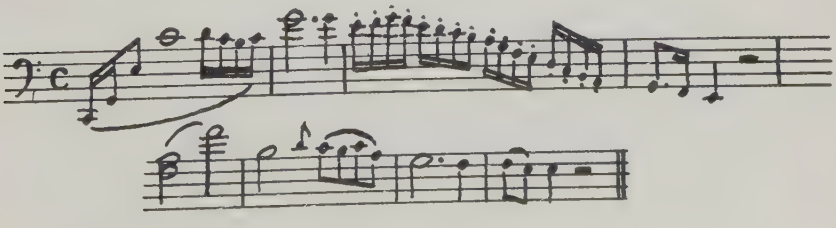
Nach dieser Einleitung bringt die Oboe, nur von Streichern begleitet das erste Thema, das aus 2 viertaktigen Perioden besteht:



Nach einem längeren Überleitungsteil wird durch die ersten Violinen das zweite Thema eingeführt:



Dann schliesst die Einleitung, die etwas lang geraten ist, mit einer Generalpause ab. Der Einsatz des Solos bringt ein drittes Thema, das in vortrefflicher Weise Gesangliches und Technisches miteinander verknüpft:



Die Durchführung weist eine ungeheure Länge auf, sehr zum Schaden des Satzes; andererseits zeigt die Verarbeitung aber grosses Geschick und viel Geschmack. Die Behandlung des Celloparts ist dem Jnstrument sehr entsprechend. Mit einigen Kürzungen kann dieser Satz auch heute noch wirksam sein.

Die Erfindung des Themas ist im zweiten Satz (F-Dur 3/4) vielleicht noch besser geglückt, als im ersten. Ein Thema wie folgendes würde man unbedenklich Haydn oder Mozart zuschreiben:

Die Verarbeitung des Themas ist ebenfalls meisterhaft, hier ist die Technik Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck.

Gegenüber den beiden ersten Sätzen macht die Polac - ca C-Dur einen etwas schwächeren Eindruck, der in der nicht sehr originellen Erfindung der Themen seinen Grund hat. Dafür aber ist die technische Behandlung des Soloparts virtuos geschickt, was einigermassen die thema - tischen Schwächen vergessen lässt.

Wenn dem Konzert die letzte Genialität der grossen klassischen Meister fehlt, so ragt es doch aus den vielen Mittelmässigkeiten des ausgehenden Jahrhunderts bei weitem heraus. Jn musikalischer Hinsicht z.B. steht es hoch über den früheren Konzerten Bernard Rombergs.

Die späteren Konzerte Arnolds erreichen nicht wieder die musikalischen Höhen des ersten. Die Erfindungskraft lässt wesentlich nach, die technische Behandlung des Violoncells verliert sich in Spielereien, die, die Virtuosität des Spielers glänzen lassen sollen. Rombergs Einfluss - Arnold lernte 1796 Romberg in Hamburg kennen und war mit ihm von da an befreundet - hat also nicht immer glücklich gewirkt.

Das C - Dur Konzert aber dürfte eine wertvolle Bereicherung der virtuosen Konzert- Literatur bilden, wenn es eine Neu-Ausgabe erfahren würde.

Ein berühmter Cellist, dessen Konzert sowohl Haydnsche wie Mozartsche Einflüsse, daneben aber auch schon das pathetisch-heroische der Beethovenzeit zeigt, war Anton Kraft(1752 - 182o). Nach Schilling war die Hauptzeit seines Wirkens zwischen 1775 und 179o, seine technische Fertigkeit galt zu dieser Zeit als etwas.

Unerhörtes und trug seinen Ruhm bis nach Dresden und Berlin. Als Kompo. ist war er eine Zeitlang Schüler Josef Haydns. Von ihm ist ein gedrucktes Konzert erhalten in der Bibliothek der Musikfreunde Wien. Es führt folgenden Titel:

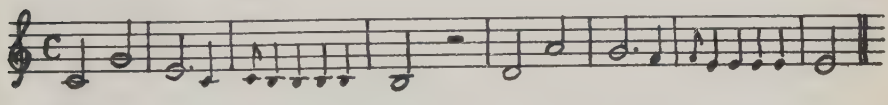
> Premier Concerto p.le Violoncello Composé et dédier à Monsieur le Compte Maur.de Fries.Chantellan de SMS. par Antoine Kraft. Executé par son Fils Nic. Ant.Kraft au Theatre imper. (Tous les deux, Violoncelles de SAS. le Prince régn.de Lobkowitz).
> Leipzig.Breitkopf und Härtel.

Die Besetzung des Tuttikörpers besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, Viola und Bass.

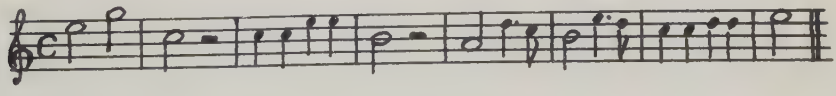
Die äussere Form des Konzertes ist die übliche der Wiener Klassiker mit der Satzfolge: Allegro - aperto- Romance Andante- Rondo a la Cosacca (Moderato).

Die Form des ersten Satzes (C-dur 4/4) ist die der Sonate, Man findet Exposition mit zwei Themen und zwei Überleitungen thematischer Art, Durchführung mit drittem Thema und Reprise, also die erweiterte Sonatenform.

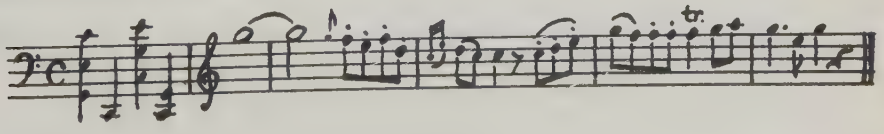
Das erste Thema erinnert stark an Mozart:



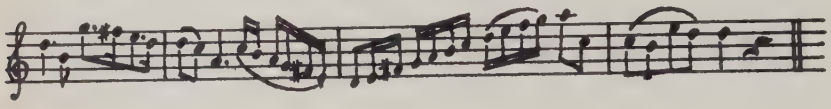
Daneben steht die erste Überleitung, die ein selbständiges thematisches Gebilde aufweist:



Das zweite Thema,das Thema des Soloeinsatzes,enthält stark Haydns Züge:

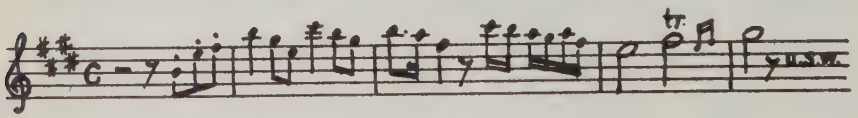


Hieran schliesst sich die obige Überleitung, die ohne deutlichen Abschluss in die Durchführung übergeht. Diese besteht zunächst aus nichtthematischen Figurationspassagen und bereitet dann mit einer Modulation nach Es-dur das dritte Thema vor, welches ebenfalls Kraft als echten Schüler Haydns zeigt:



Die weiteren Durchführungen bestehen aus einer Verarbeitung der Themen, bringt jedoch zwischendurch immer wieder Taktreihen virtuoser Passagen, die aus Skalen, Arpeggien und gebrochenen Akkordpassagen bestehen. Nach der Rückleitung in die Grundtonart beginnt die Reprise mit dem Hauptthema im Solo, an das sich das Thema der Überleitung anschliesst. Die Coda enthält Teile des ersten Themas.

Der zweite Satz steht in E-dur 4/4. Er ist der wertvollste des Konzertes. Eine ausgesprochene Form für die Romanze gibt es (nach Hugo Riemann) nicht. Die Form dieses Satzes ähnelt der Liedform. Die Grundlage bildet eine fein empfundene, elegante Melodie, die am Anfang des Satzes steht und nicht wiederholt wird:



Die Anwendung einiger virtuoser Floskeln ist sehr geschickt und wirkt in diesem Falle in keiner Weise störend. Die Begleitung ist einfach akkordisch gehalten und wird im wesentlichen durch das Streichquartett ausgeführt; nur an einigen Höhepunkten der Melodie treten Oboen und Hörner als Füllstimmen hinzu, Flöten, Fagotte, Trompeten und Pauken schweigen in diesem Satz.

Ganz auf brillante Virtuosität ist der letzte Satz (C-dur 2/4) eingestellt, er hat die grosse Rondoform. Der Zusatz im Titel alla Cosacca bezieht sich auf die Art des Themas, vielleicht hat Kraft hier ein original russisches Thema verwendet; es hat den Charakter eines

Volkstanzes:

Das zweite Thema ist ganz ähnlicher Art, ebenso das Thema des Mollteils. Die Rückführung von der Molltonart zur Grundtonart mündet in eine Kadenz, die zwar kurz ist, aber die schwierigsten technischen Anforderungen stellt (gebrochene Oktaven als Passagen). Nach der Kadenz kehrt das Thema des Rondos in veränderter Gestalt im 6/8 Takt wieder, daran schliesst sich die Coda.

Das Pathetisch-Heroische der Beethovenzeit zeigt sich in diesem Konzert deutlich in der Behandlung der Einleitungstutti und der Satzschlüsse. Hier wird stets der ganze Orchesterapparat in Bewegung gesetzt und durch Tremoli und Akkordschläge der Eindruck des Machtvollen und Gewaltigen erzielt.

Der Stand der Technik des Konzertes steht ungefähr auf der Höhe der Bernard Rombergs, sie ähnelt dieser sogar in vielen Zügen. Beobachtet man jedoch bei letzterem das Überwiegen der Technik gegen das Musikalische, so ist das bei Kraft durchaus nicht der Fall. Dieser schöpft aus einem sehr reichhaltigen, melodischen Quell, der sein Konzert weit über den Durchschnitt des zeitgenössischen Konzertes erhebt. Aus allem ist ersichtlich, dass das C-dur Konzert Krafts zu den besten Schöpfungen der kleineren Wiener Meister gehört. Es erscheint bedauerlich, dass uns weitere Konzerte von ihm nicht erhalten geblieben sind; vielleicht wäre in ihnen noch mehr Wertvolles zu entdecken gewesen.

Der älteste Sohn Anton Krafts war Nikolaus Kraft, der von 1778 bis 1853 gelebt hat. Er war eine zeitlang Schüler des jüngeren Duport, dann in Wien und zuletzt in Stuttgart am HOftheater tätig. Sein cellistischer Ruhm reichte weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Urteile über seine Kompositionen finden sich bei Gassner (Neubearbeitung des Schillingschen Lexikons) und Riemann. Ersterer lobt seine Kompositionsart und stellt sie mit der Rombergs und Lamarres(also Aubers) 1) auf eine Stufe, letzterer bezeichnet seine Kompositionen als wertvolle Werke für die Cello-Literatur.

---

1) Siehe Seite 61 ff

Von Nikolaus Kraft existieren nach Eitner 2 gedruckte Konzerte, die sich im Besitz der Wiener Musikfreunde befinden. (Riemann spricht sogar von 5 Konzerten, ohne Angabe der Quellen. Ihr Aufbewahrungsort ist unbekannt, und konnte auch von mir nicht festgestellt werden.)

Die beiden Konzerte lassen einen Wunsch nach Auffindung der weiteren nicht aufkommen. Riemanns Urteil erscheint in diesem Falle verfehlt, dagegen hat Gassner recht, wenn er Krafts Konzerte mit denen Rombergs auf eine Stufe gestellt wissen will. Diese, alle nach den Vorbildern der Konzerte der französischen Geigerschule geschaffen, in der Schreibweise und technischen Führung des Soloinstrumentes Rombergs Konzerte kopierend, sind für unser musikalisches Gefühl verstaubt, ein Ausdruck jener Virtuosenkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die wir heute allenfalls noch zu Lehrzwecken verwenden und deren Wiedererweckung zu musikalischen Zwecken nur auf Ablehnung stossen würde. Eine nähere Besprechung der Konzerte erübrigt sich aus diesem Grunde.

Ebenfalls in Nachahmung zu dem Violinkonzert der französischen Geigerschule Kreutzer Viotti etc. ist ein Konzert entstanden, das sich handschriftlich in Partitur auf der Nationalbibliothek befindet und dessen Titel lautet:

> Concertino pour le Violoncell composé
> et dédié à Mr.Leopold Krohn par
> A.Meinhard.

Über die Persönlichkeit Meinhards habe ich nichts feststellen können. Die einzige Nachricht über ihn gibt Eitner, indem er behauptet, seinen Kompositionen nach gehöre er dem 18.Jahrhundert an. Diese Ansicht ist falsch. Wie schon aus dem Notenbild zu ersehen ist, handelt es sich offensichtlich um ein Erzeugnis des 19.Jahrhunderts. Eine Untersuchung des Einbanddeckels ergab ferner, dass das Konzert im Jahre 1830 eingebunden worden ist. Zu dieser Zeit waren aber die Durchschnittswerke des ausgehenden 18.Jahrhunderts bereits vergessen, sodass mir die Tatsache, dass Meinhard Konzert noch um 1830 beachtet worden ist, beweist, dass es im 19.Jahrhundert entstanden ist.

Mit Meinhard ist die Reihe der kleinen Meister der Wiener Klassischen Schule und deren Nachfolger, von denen Cellokonzerte vorliegen, abgeschlossen. Überblicken wir noch einmal die Geschichte des Violoncellkonzertes,

so ist festzustellen, dass das Ergebnis für eine Wiedererweckung nicht sher günstig ist. Für die Weiterentwicklung dieser Musikform waren die Komponisten immerhin wichtig. Teils gaben sie Anregung für Berufenere, teils waren sie auch an der Fortbildung der Violoncellkonzertform beteiligt. Mitten unter den vielen Komponisten, die mit ihren Werken ein Bild von dem Stil ihrer Zeit geben, erstand dem Violoncellkonzert ein Meister, der noch bis heute als der grösste auf diesem Gebiet zu bezeichnen ist; Joseph Haydn.

Die Violoncellkonzerte Joseph Haydns.

Betrachtet man die Gesamtheit der Haydnschen Instrumentalschöpfungen, so fällt auf, dass die Zahl der Instrumentalkonzerte hinter den Symphonien, Streichquartetten usw. beträchtlich zurücksteht. Während die Symphonien und Quartette in die Hunderte gehen, schrieb Haydn nur 20 Klavierkonzerte, 9 Violinkonzerte,6 Cellokonzerte 1) und einige wenige für andere Instrumente. Die Klavier- und Violinkonzerte werden fast nicht mehr gespielt, weil sie als schwächere Kompositionen Haydns gelten. Von den Cellokonzerten hat sich bis in die heutige Zeit im öffentlichen Konzert nur das Konzert in D-dur, das bei André als opus 101 "d'après le Manuscript original de l'auteur" erschien, erhalten können. Allerdings bestehen über die Echtheit dieses Werkes Zweifel. Hans Volkmann (Dresden) hat sich in einem Aufsatz:" Ist Haydns Cellokonzert echt?" in Heft 6 Jahrgang XXIV der "Musik" eingehend mit dieser Frage beschäftigt.

Die Ursache des Zweifels liegt nach ihm in einer Notiz Dr.Schillings in dessen Enzyklopädie der Tonkunst (1837). Es heisst dort, dass besagtes Konzert:" was Schreiber dieses aus bester Quelle weiss, unserem Kraft (gemeint ist Anton) angehört." Auch die Lexika von Berndorf (1837) und Maidel (1876) bringen Hinweise auf die fragliche Echtheit des Konzertes, doch stützen beide sich hierbei auf die Nachricht Schillings. Haydns Biograph F.C.Pohl übergeht die Frage vollständig, obwohl er die Notiz Schillings gekannt hat, denn er berichtet über Einzelheiten von Krafts Studien bei Haydn, die nur

---

1) Nach Schnerich :" Joseph Haydn und seine Sendung" sogar 8 Konzerte.

bei Schilling verzeichnet sind. Der Grund hierfür war wahrscheinlich, dass ihm die Quelle der Notiz - sie dürfte in Nikolaus Kraft zu suchen sein - nicht zuverlässig erschien. Die Haydnforschung hat sich bis Volkmann seither nicht mit dieser Frage befasst, seit Pohl war jeder Zweifel an der Echtheit des Konzertes verschwunden, wofür auch die in Cellistenkreisen eingebürgerte Bezeichnung "das Haydn-Konzert" zeugt.

Volkmann schliesst aus einem Vergleich des Werkes mit dem erhaltenen Konzerte Anton Krafts, dass beide Konzerte durchaus von einem Verfasser sein könnten," obgleich sie inhaltlich" ganz verschieden seien. Dieses Argument ist meiner Ansicht nach nicht stichhaltig, beachtenswert jenes aber, dass " in beiden Konzerten das Solocello sehr hoch geführt wird, während es sich in dem sicher echten D-dur Konzert überwiegend in der Mittellage bewegt". Hierzu ist zu sagen, dass das 2. D-dur - Konzert formal und inhaltlich (wie ich später beweisen werde) viel früher entstanden sein muss, als das fragliche, zu einer Zeit, als Haydn die spieltechnischen Möglichkeiten auf dem Cello, die ihm durch Kraft eröffnet wurden, noch nicht gekannt hat.

Die Frage wird sich also, wie bei vielen Werken Haydns, deren Echtheit angezweifelt wird, kaum sicher klären lassen.

Das zweite D-dur Konzert, das Friedrich Grützmacher 1894 bei Breitkopf herausgab, wird bis auf den heutigen Tag selten gespielt, vielleicht weil es nur mit Klavierbegleitung erschienen ist. Die Tatsache, dass Haydn sogar sechs Cellokonzerte geschrieben hat, ist in der breiten Öffentlichkeit bisher unbekannt.

Über die Frage, ob diese sechs Konzerte alle existieren, herrscht grosse Unklarheit. 1) Die Aufzeichnungen bei Pohl (Biographie: Joseph Haydn 2. Band Seite 301) tragen nur dazu bei, die Frage zu verwirren. Er schreibt:

" Es sind in Haydns Katalog nur drei Cellokonzerte

---

1) Mit den Konzerten Joseph Haydns hat sich,wie ich bei einer Durchsicht der gesamten,in Frage kommenden Literatur über Haydns Werke feststellen konnte,niemand eingehend beschäftigt. Auch die jüngst 1932 erschienene Biographie stützt sich offensichtlich auf Pohls Biographie.

verzeichnet, doch kündigt Breitkopf noch drei weitere an, von denen sich wenigstens eines (Nr.5) erhalten hat." Pohl beschreibt daran anschliessend die beiden D-dur Konzerte und bemerkt zwischendurch:" Der Unterschied gegen die früheren Konzerte ist ein bedeutender. Das Soloinstrument hat mehr Schwung, usw." Bezieht sich letzteres nun auf die früheren Cellokonzerte, oder auf die früheren Konzerte überhaupt? Im chronologisch-thematischen Verzeichnis führt Pohl dann merkwürdigerweise nur fünf Konzerte auf, darunter die beiden veröffentlichten. Folgert man nun aus Pohls Text, so bleibt zweifelhaft, ob die drei Konzerte aus Haydns Katalog noch vorhanden sind. Wahrscheinlich hat Pohl darüber selbst nicht genau Bescheid gewusst. Eitner, dessen Quellenwerk zeitlich nach Pohls Biographie Haydns entstanden ist, gibt auch keinen Aufschluss. Bei ihm sind lediglich die beiden D-dur Konzerte, als der Staatsbibliothek Berlin gehörig, verzeichnet.

Als ich dort Haydns Cello-Konzerte bestellte, erhielt ich die Auskunft, dass solche nicht vorhanden seien. Auch sonstige Anfragen bei geeigneten Stellen brachten kein Ergebnis, Ich bin also nicht nur ausserstande, die Frage nach der Existenz der Konzerte zu klären, sondern sogar genötigt, mich hier auf die beiden Neudrucke der D-dur Konzerte zu beschränken.

Zeitlich ohne Zweifel wesentlich früher entstanden ist das Konzert, das Grützmacher als Nr. 2 herausgab. Es trägt bei Grützmacher den Vermerk: Im Original für Violoncell, 2 Violinen, Viola und Bass. Demgegenüber schreibt Pohl: Zur Begleitung dient das Streichquartett, einmal auch mit zwei Hörnern.

Das Konzert hat die Form Allegro- Adagio-Allegro. Der erste Satz, den Pohl als "ziemlich lang, nicht uninteressant und von fast energischem Ausdruck" nennt, hat noch nicht die endgültige Sonatenform der Wiener Klassiker. Die Form ähnelt vielmehr der Ph.E.Bachs 1), die zur Grundlage das ältere Prinzip des Alternierens zwischen Tutti und Solo hat. Das thematische Material für den ganzen Satz liefert ein Thema, das aus sechs

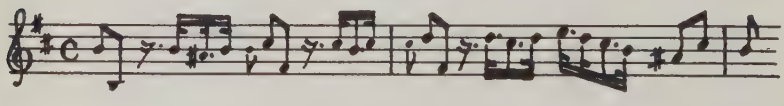
---

1) Über Ph.E. Bachs Konzerte vgl. das letzte Kapitel.

Takten besteht:

Sämtliche vier Tutti beginnen mit diesem Thema, ebenfalls der erste Einsatz des Soloinstrumentes. Die folgenden Solopartien bringen technische Figurationen, die auf Teilen des Themas basieren. Trotz der Mehrzahl der Tutti liegt das Schwergewicht auf den Soli, sie sind alle mehr als doppelt so lang wie die ersteren. Dass der Satz, wie Pohl meint, ziemlich lang sei, kann ich nicht finden, er hat im Vergleich zu den Konzerten, die ähnliche Form aufweisen,(z.B. Ph.E.Bachs) keine aussergewöhnliche Länge. Der Gesamteindruck ist bedeutend, auch in musikalischer Hinsicht ist der Satz sehr interessant. Die technische Behandlung des Violoncells ist schwierig und abwechslungsreich. Auffallend ist, dass Haydn bereits die A-Saite wesentlich bevorzugt, ein Beweis dafür, dass er die Stärke des Instrumentes richtig erkannt hat. Die Tonhöhe überschreitet noch nicht den Ton e'.

Von grosser Schönheit ist der zweite Satz 4/4 h-moll. Er erinnert formal wie stilistisch an ältere italienische Vorbilder. Die Form ist der des ersten Satzes ähnlich. Schon das Einleitungstutti deutet auf eine ältere Schreibart:



Der Einsatz des Soloinstrumentes (3.Takt von Anfang) bildet den Kontrast zu der Thematik des Tuttis:

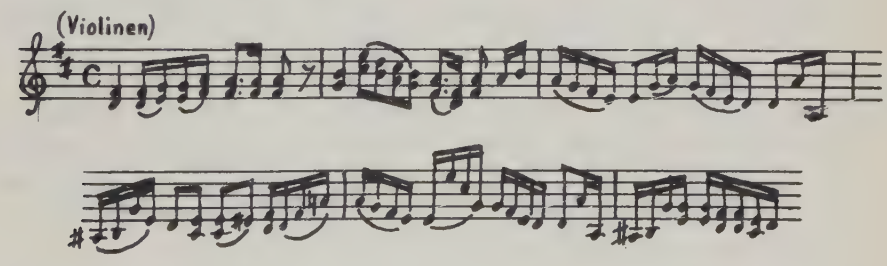
Auch die häufige Führung des Soloinstrumentes in Sequenzen trägt noch ganz den Charakter des älteren

italienischen Konzertes. Als Beispiel möge folgende Stelle dienen:

Die obere Grenze der Tonhöhe in diesem Satze ist die gleiche wie im ersten.

Der letzte Satz (D-dur 3/8) geht ebenfalls formal auf ältere Vorbilder zurück. Grundlage bildet eine Art Rondo schema, wie es häufig bei Vivaldi anzutreffen ist. Der Satz ist den anderen Sätzen gegenüber, wie Pohl richtig bemerkt, "etwas matt", er verläuft zu gleichförmig und bietet dem Soloinstrument zu wenig. Er ist aber immerhin so interessant, dass er den Gesamteindruck des Konzertes nicht sehr beeinträchtigt. Abschliessend ist über das Konzert zu sagen, dass es unverständlich erscheint, dass es bisher so wenig beachtet worden ist.

In jeder Hinsicht ein anderes Gesicht zeigt das berühmte D-dur Konzert op.101. Die Satzzahl ist die übliche. Der erste Satz Allegro Moderato (4/4 D-dur) hat die endgültige Gestalt der Sonatenform, wie sie bei den Wiener Klassikern dann allgemein im Konzert üblich ist. In der Thematik sind alle älteren Einflüsse überwunden. Das erste Thema:

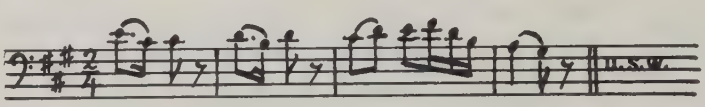


wie auch das zweite Thema:

die beide im Tutti zuerst auftreten und beide im Solo wiederholt werden, sind für den Stil Haydns charakte-

ristisch . Die Durchführung stützt sich hauptsächlich auf thematisches Material und ist im übrigen virtuos gehalten.

Zu den allerschönsten Instrumentalsätzen Haydns überhaupt gehört der 2.Satz Adagio (A-dur 2/4). Jch kann die Meinung Pohls, der Satz sei " wohl mehr ein Andante"(!) "von hübscher Haltung, nicht tief aber voll Adel" nur was die letzte Eigenschaft anbetrifft teilen. Ein Thema wie dieses:



erhält im Andante einen vollständig anderen Charakter als im Adagio. Meiner Ansicht nach ist hier garkein anderes Tempo möglich als das Adagio, nur so behält das Thema seine volle Schönheit.

Der letzte Satz Allegro (6/8 D-dur) hat die erweiterte Rondoform der Wiener Klassiker. Er atmet die unbekümmerte Fröhlichkeit der Haydnschen letzten Sätze und bietet in virtuoser Hinsicht dem Violoncellisten Gelegenheit zu voller Entfaltung seiner Spieltechnik.

An der Technik des früheren Konzertes gemessen, bedeutet dieses Konzert einen grossen Fortschritt. In allen Sätzen werden die höheren Daumenlagen häufig mit Kantilenen und Figurationen bedacht. Es ist ja bekannt, dass das Konzert heute noch zu den schwersten der gesamten Violoncell-Literatur gehört. Auf den musikalischen Wert des Konzertes hinzuweisen, erübrigt sich. Er ist in der breiten Öffentlichkeit hinlänglich bekannt In der Geschichte des Violoncellkonzerts nimmt das Konzert eine besondere Stellung ein. Es bildet den Höhepunkt seiner Gattung im 18. Jahrhundert.

c) Das Violoncellkonzert in Böhmen, Russland Ungarn und Polen.

Die böhmischen Violoncellkomponisten, die ihre Haupttätigkeit auswärts gefunden haben, wie z.B. Filtz in Mannheim, wurden bereits behandelt. Die stilistische Zugehörigkeit der Komponisten, die in Böhmen selbst hauptsächlich tätig waren, deutet teils auf Mannheim, teils auf Wien. Trotzdem sollen sie gesondert besprochen werden, wie dies schon in anderen Werken geschehen ist.

Der älteste namhafte Cellist Böhmens, von dem wir Kunde haben, ist nach Wasielewski Jgnaz Mara.(1721-1783)1) Er soll auch Konzerte geschrieben haben, die nicht gedruckt worden sind und über deren Verbleib nichts bekannt ist. Eine ziemliche internationale Berühmtheit hatte sein Sohn Johann Baptist Mara (1744-1808) ,seine zwei Konzerte , die Wasielewski anführt, sind ebenfalls verschollen.

Ungefähr 20 Jahre älter als Johann Mara war Joseph Żyka . Er gehörte von 1743-1764 der kurfürstl. Kapelle zu Dresden an. Später ging er mit seinem Sohne Friedrich der ebenfalls ein guter Cellist war, nach Berlin, wo er am Ende des 18.Jahrhunderts oder am Anfang des 19.Jahrhunderts starb. Nach Wasielewski hinterliess er "angeblich" mehrere Cellokonzerte. Eitner weist von diesen eines nach. Es befindet sich handschriftlich in Stimmen auf der Schlossbibliothek in Berlin. Sein Titel lautet:

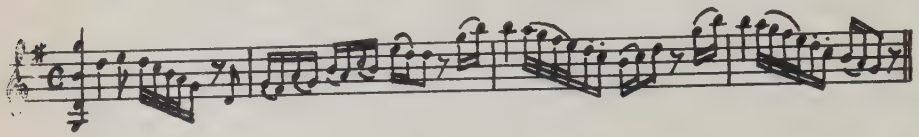
> Concerto in G-dur: Violoncello Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Due Oboe, Due Corni, Alto Viola, Basso Continuo di Guis. B. Zyka.

Dieses Konzert steht noch ganz unter italienischem Einfluss,die technische Behandlung des Soloinstrumentes fusst auf der der Vivaldischen Violinkonzerte. Auch die Form des Konzertes ist die italienische: Allegro -Adagio - Allegretto. Die Form des ersten Satzes nähert sich schon der Sonatenform. Den Anfang des Satzes bildet das

---

1) Lebenslauf bei Wasielewski.

einziges Thema des Satzes, das immer wieder in veränderter Gestalt eingeführt wird:



Auch eine Art Durchführung ist vorhanden, in ihr wird teilweise thematisches Material verwendet, teilweise besteht sie aus den typischen italienischen Sequenzenpassagen.

Ebenfalls auf älteren italienischen Vorbildern ist der zweite Satz (g-moll 4/4) aufgebaut, wie das Thema zeigt:

Der letzte Satz Allegretto (G - Dur 3/8) hat eine Art Rondoschema zur Grundlage. Der Satz fällt inhaltlich gegen die vorherigen stark ab. Das Thema des Rondos unterscheidet sich von dem des Moll - Mittelsatzes nur wenig, wodurch sich der Satz zu wenig abwechslungsreich gestaltet.

Die technischen Anforderungen, die das Konzert an den Spieler stellt, sind bereits ausserordentlich hoch, besonders beachtenswert ist die passagenartige Verwendung des Flageoletts, die für die Entstehungszeit des Konzertes- etwa im ersten Drittel der zweiten Hälfte des Jahrhunderts - etwas aussergewöhnliches bedeutet.
Der Einsatz des Daumens wird nach Einzeichnung in die Solostimme häufig auch schon in den mittleren Lagen gefordert. Der musikalische Wert des Konzertes ist nicht übermässig bedeutend.

Als ein ausgezeichneter Cellist wird von Wasielewski Johann Hettisch (Hetes) genannt. Er lebte von 1748-1793 hauptsächlich in Böhmen und Galizien. Nach Fétis soll er mehrere Cellokonzerte hinterlassen haben,über deren Verbleib jedoch nichts bekannt ist.

Ein berühmter böhmischer Cellist war ferner Josef Reicha, der Onkel des bekannten Komponisten Anton

Reicha. Geboren in Prag 1746 verbrachte er die grösste Zeit seines Lebens in Bonn, wo er mit Maximilian Willmann zusammen der kurfürstl. Kapelle angehörte. Er starb ca. 1795. Von ihm stammen eine Anzahl Konzerte, die sich zum Teil in der Schlossbibliothek Berlin und in Schwerin befinden. Die genaue Anzahl geht aus Eitner nicht hervor.

Eine Besprechung der Konzerte befindet sich nirgends, lediglich bei Schering steht folgende Bemerkung:"Anton Reicha hängt von älteren Vorbildern ab." Da Anton Reicha nach Wasielewski keine Cellokonzerte geschrieben und auch Eitner von ihm keine aufführt, kann es sich hier nur um einen Irrtum Scherings handeln, es wird demnach das Wort Anton durch Joseph zu ersetzen sein. Von J. Reicha liegen mir zwei gedruckte Konzerte vor, die der Landesbibliothek Schwerin gehören:

Concerto in g à Violoncello Principale
2 Violini 2 Corni Alto Viola con Basso
u n d
Concerto pour le Violoncelle composé par
I.Reicha (Es Dur).
Offenbach chés (sic!) Jean André.

Die Besetzung des Begleitorchesters ist dieselbe wie beim ersten Konzert mit Hinzufügung von 2 Oboen.

Die Ansicht, dass Joseph Reichas Konzerte von älteren Vorbildern abhängen, bestätigt sich durch diese Konzerte nicht. Die äussere Form ist die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorwiegend verwendete Wiener, mit dem typischen grossen Rondo als Schlussatz. Für Anton, der ja hauptsächlich im 19.Jahrhundert gelebt hat, könnte man allerdings die Form als alt bezeichnen, zu seiner Zeit war bereits das Konzert in der Form der französischen Geigerschule gebräuchlich.

Was den Inhalt betrifft, so kann man allgemein sagen, dass Reicha sich nicht durch grosse Erfindungsgabe ausgezeichnet hat. Die Themen nähren sich kümmerlich von Taktwiederholungen, die Durchführungen setzen sich aus hohlen Passagen zusammen, wobei noch die Technik 2- oder 4taktige Phrasen zu wiederholen, im Übermass angewandt wird. Die Konzerte sind als wertlos zu bezeichnen. Aus diesem Grunde konnte ich auch auf die Heranziehung weiterer Werke Reichas verzichten.

Aus der Schule Joseph Reichas gingen als Cellisten nach Wasielewski " Franz Mensi, ,Rodetzki, Wenzel Czizek und ein Graf Spork" hervor. Von diesen war Mensi

ein eifriger Komponist,dessen Werke nach Wasielewski " angeblich " in dem Kloster zu Strahow aufbewahrt werden sollen. Vielleicht werden sich darunter auch Cello-Konzerte befinden. Ob die übrigen Konzerte geschrieben haben, ist nicht bekannt.

Einer der berühmtesten böhmischen Cellisten war Jean Stiastny. Über gehen die Nachrichten auseinander. Nach Riemann wurde er 1764 zu Prag geboren und starb um 182o, nachdem er sein Leben in Prag, Nürnberg und Mannheim verbracht hatte. Nach Wasielewski ist er erst 1774 geboren und begab sich um 182o nach England, wo er noch durch verschiedene Kompositionen hervortrat.Vermutlich lässt sich Wasielewski durch die Widmungen einiger Kompositionen an Engländer irre führen. Das Concertino op.7 z.B. ist Robert Lindley gewidmet,aber der Titel scheint mir doch auf eine Enstehung in Deutschland hinzuweisen:

> Concertino pour le Vicloncell principal avec accompagnement de Flûte, 2 Altos,Violoncelle et Basse composé et dédié à Mr.Robert Lindley par J.Stiastny op.7.
>
> Bonn et Colog e chez N.Simrock.

Stilistisch gehört das Concertino unzweifelhaft ins 19.Jahrhundert, wie ja überhaupt die Form des Concertino erst in diesem entstanden ist. Jedenfalls für das Cello kann ich kein Concertino im 18.Jahrhundert nachweisen. Nach Wasielewski zeichnet sich das op.7 Stiastnys vorteilhaft von den gleichartigen Erzeugnissen der anderen damaligen Cellokomponisten aus. Worin Wasielewski diese vorteilhafte Auszeichung erblickt, tritt bei einer Durchsicht des Concertinos nicht zu Tage. Das Werk unterscheidet sich in thematischer, wie in der virtuosen Verwendung des Violoncells in nichts von den gleichartigen Erzeugnissen. Es ist ein Mittelding zwischen einem Rombergschen und einem Servaischen Concertino (bezw.Konzertstück), ist also in melodischer Hinsicht als seicht, in technischer als überaus glänzend zu werten. Eine Besonderheit bildet die Besetzung des Begleitkörpers mit Flöte, 2 Violen und Bass, durch sie kommen Klangwirkungen reizvoller Art zustande. Jm ganzen ist über das Concertino zu sagen, dass es für Lehrzwecke noch heute sehr geeignet wäre.

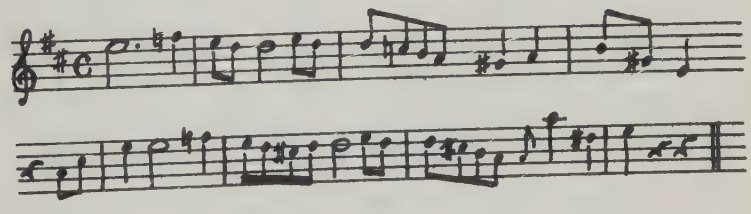
Ein weiterer Celliste aus Böhmen war Josef Fiala. Er wird bei Wasielewski nicht erwähnt, dagegen nennt ihn van der Straeten des öfteren. Nach Gassner wurde er 1749 in Lochowitz (Böhmen) geboren, ging 1777 nach München,

wo er erster Oboist an der Hofkapelle wurde von da nach Salzburg; hier machte er die Bekanntschaft der beiden Mozart, Michael Haydns u.a. 1786 ging er nach Wien, wo er mit Mozart in freundschaftlichem Verkehr stand. " In Wien spielte er bei Herrschaften auf der Viola da Gamba, einem wenig mehr bekannten Instrumente, für welches Instrument er auch komponierte." (Gassner). Bis 1792 hielt er sich dann in Russland auf und wirkte zuletzt 24 Jahre bis zu seinem Tode als Violoncellist an der Hofkapelle in Donaueschingen. Nach Eitner wurde er erst 1751 geboren und war auch eine zeitlang in der Mannheimer Kapelle tätig. Über seine Kompositionen weiss Eitner nur zu berichten, er sei ein fleissiger Komponist gewesen. In der Bibliothek der Musikfreunde Wien befindet sich von ihm handschriftlich in Stimmen:

Concerto a Violoncello Principale 2 Violini, 2 Flauti, 2 Corni, 2 Viole et Basso del Sig.Fiala.

Das Konzert scheint aus der Zeit von Fialas Aufenthalt in Wien zu stammen, der Aufbewahrungsort deutet darauf hin. Es dürfte also ungefähr im Jahre 1786 entstanden sein. Stilistisch steht das Konzert Haydn nahe, weist aber auch teilweise schon Mozartische Züge auf.

Die Form des Konzertes ist die übliche Wiener Allegro Spirituose- Adagio -Rondo Allegro. Der erste Satz (D-dur 4/4) weist Sonatenform auf. Die Themen sind gefällig, klingen stark an Haydn an, ohne die Schwungkraft dieses Meisters zu erreichen. Am stärksten erscheint noch das zweite, kontrastierende Thema in a-moll:



Auch der zweite Satz (G-dur 3/4) krankt an der Schwäche der thematischen Erfindung. Er hat, was übrigens selten vorkommt, auch Sonatenform.

Der letzte Satz (D-dur 2/4), der ein erweitertes Rondo darstellt, erhebt sich nicht über den Durchschnitt Die technische Behandlung des Violoncells entspricht

ungefähr der der Haydnschen Konzerte, stellt also grosse Anforderungen an den Spieler. Jn den Durchführungen wird selten thematisches Material verwendet, die schon bei Reicha angeführte Praxis der Wiederholung mehrtaktiger Passagen wird auch von Fiala im Übermass verwendet.

Ob ein gewisser Wenceslav Schindelar, dessen Vorname auf Böhmen deutet, Cellist gewesen ist, konnte ich nicht feststellen. Ausser der Bemerkung Eitners : " Ein Komponist des 18.Jahrhunderts " ist in keinem Quellenwerk etwas über ihn bekannt. Von ihm existiert ein Konzert auf der Wiener Staatsbibliothek mit dem Titel:

> Concerto à5 strom. Violoncello Principale 2 Violini, Violetta,alto et Basso de Wenceslav Schindelar.

Dem Notenbild nach stammt das Konzert aus der Mitte des 18.Jahrhunderts und zeigt in der äusseren wie inneren Form vollständig italienischen Charakter. Jnhaltlich ist es wertlos, Erfindungsarmut und Schematik in der technischen Behandlung der Solostimme drücken dem Konzert den Stempel des handwerksmässigen auf. Die Anforderungen an den Spieler verlangen zwar den Daumen-Aufsatz, sind aber sonst nicht besonders hoch.

Auch von einem Nichtcellisten aus Böhmen ist ein Konzert erhalten und zwar handschriftlich in der Bibliothek der Musikfreunde Wien:

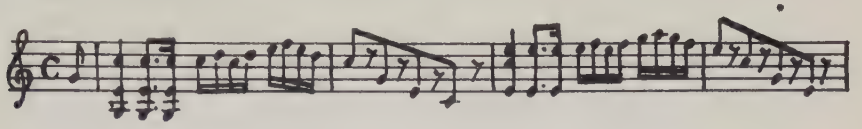
> Concerto par Violoncello Principale con Due Violini, Due Oboe, Due Corni in C,Alte Viola et Basso del Signore Misliweszek.

Joseph B. Misliweszek war (nach Eitner und Fétis) 1737 bei Prag geboren und starb 1781in Rom. Er verbrachte die Hauptzeit seines Lebens in Jtalien, wo er unter dem Namen " Jl Boemo " oder " Venatorini " eine ziemliche Beliebtheit als Komponist besass. 1777 machte er die Bekanntschaft Mozarts. Von seinen Kompositionen ist heute nichts mehr bekannt, bei Riemann wird er sogar nicht mehr erwähnt.

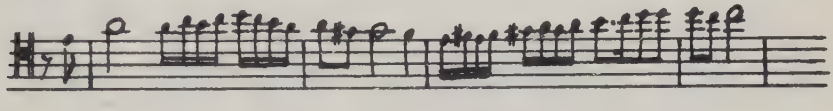
Die dreisätzige Form des Konzertes weicht im letzten Satz von der italienischen Konzertform ab:Allegro-Grave - Tempo di Minuetto. Jm Stilistischen steht Misliweszek den Jtalienern am nächsten, doch lassen sich auch bereits Anklänge an Haydn, besonders in der Thematik des ersten Satzes feststellen.

Der erste Satz (C - dur 4/4) hat Sonatenform mit 2 konstratierenden Themen, die beide von origineller

Gestaltungskraft Zeugnis ablegen. Ist das erste mehr energisch gehalten :



so trägt das zweite als wirksamen Kontrast lyrischen Charakter:



Die Durchführung hält nicht das, was die Themen zu versprechen schienen. Die leeren technischen Phrasen überwiegen gegenüber der Verarbeitung der Themen.

Das Grave (F-dur 4/4) trägt vollständig italienisches Gepräge, was sich durch die zahlreichen verzierungen erweist. Die Anlage des Themas widerspricht durch seine geringe Gesanglichkeit der Eigenart des Cellos, wie überhaupt der Satz unter einer übermässigen Umschreibung der Melodie durch allerlei Verzierungen an Ruhe einbüsst.

Der letzte Satz (C-dur 3/4) stellt den Versuch dar, einen Menuett-artigen Satz in das Konzert einzuführen. Die Form des Menuetts hat Misliweszek dabei nicht genau gewahrt. Vermutlich da sie ja an sich die Gegensätze von Tutti und Solo nicht zulässt. Die Lösung, die Misliweszek gefunden hat, ist sehr gut. Das Tutti stellt den ersten Teil des Menuetts auf, die Wiederholungen geschehen variationenartig durch das Cello. Der Trioteil bleibt dem Soloinstrument allein vorbehalten (Begleitung von 2 Violinen). Das Da Capo des Menuetts wird nur durch das Tutti ausgeführt. In der Coda wird eine Steigerung zu einer Kadenz herbeigeführt, an die sich wenige neutrale Schlusstakte im Tutti anschliessen.

Der Versuch der Einführung eines derartigen Satzes in das Violoncellkonzert ist bemerkenswert, da er einzig dasteht. Er ist meines Wissens auch später ohne Nachfolger geblieben. Von der musikalischen Seite aus betrachtet, erweist sich der Satz als nicht bedeutend. Die technische Behandlung des Soloinstrumentes birgt keine Besonderheiten, sie steht ungefähr auf gleicher Höhe mit der in Boccherinis Konzerten, ist aber nicht so abwechs-

lungsreich gestaltet wie dort. So interessant, wie das Konzert vom historischen Standpunkt aus erscheint, für die Solomusik des Cellos bedeutet seine Vergessenheit keinen Verlust.

Mit Misliweszek beschliesse ich die Reihe der böhmischen Komponisten. Es fällt auf, dass für diesen Abschnitt wenig Material zur Verfügung gestanden hat. Der Grund dafür wird u.a. darin zu finden sein, dass die böhmischen Virtuosen und Komponisten, die in Böhmen ja nur ein musikalisches Kulturzentrum. nämlich Prag, zur Verfügung hatten, ihr Betätigungsfeld im Ausland suchten. Sie wurden schon in den anderen Kapiteln behandelt. Es ist auch kaum anzunehmen, dass sich ausser dem bei Eitner aufgeführten Material noch viel weiteres auf böhmischen Bibliotheken befinden wird.

In den anderen slawischen Ländern hat die Violoncellkonzert-Komposition im 18. Jahrhundert noch keine Rolle gespielt. In Russland wurde das Violoncell zwar schon 1720 eingeführt, aber das Spiel auf diesem Instrumente wurde vorerst nur von Ausländern ausgeübt, die Russen beteiligten sich nur als Dilettanten. Der erste bedeutende russische Cellist tritt erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Karl Davidow auf.

Noch später vollzog sich die Einführung des Violoncellspiels in Ungarn, hier treten ebenfalls namhafte Künstler erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts hervor.

Der erste polnische Cellist war Franz Xaver Woczitka, allerdings wurde er 1730 in Wien geboren, war 1751 bis 1755 in den Diensten des Schweriner Hofes und später in der Münchener Hofkapelle bis zu seinem Tode 1797 tätig. Es ist also zweifelhaft, ob zu seinen Lebzeiten das solistische Violoncellspiel in Polen schon gepflegt worden ist.

Aus den Schweriner Jahren Woczitkas scheint das in der dortigen Landesbibliothek aufbewahrte handschriftliche Konzert zu stammen. Es trägt den Titel:

> Concerto in D a Violoncello Principale, 2Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola con Basso del Sig. Baiczka.

Nach Eitner führte Woczitka auch noch den auf dem Titelblatt angeführten Namen.

Der äusseren Form des Konzertes nach folgt Woczitka den früheren Wienern. Es hat die Sätze Allegro - Adagio - Rondo. Im Stilistischen ahnelt das Konzert ebenfalls den Konzerten der früheren Wiener Klassiker.

Es verfügt über eine Reihe von recht gefälligen Themen, besonders der zweite Satz zeichnet sich durch die kantable Behandlung des Soloparts aus. Die Durchführungen sind jedoch noch reichlich primitiv, sie sind angefüllt mit technisch vorwiegend leichten Passagen. Der Gesamteindruck des Konzertes ist unbedeutend.

d) Das Violoncellkonzert in Norddeutschland.

Man spricht gewöhnlich von einem norddeutschen Klavier- Violin- und Flötenkonzert und meint damit diejenige Konzert-Literatur, die durch den Komponistenkreis der dem Hofe Friedrichs des Grossen nahestand, geschaffen worden ist. Aus diesem Kreise hat sich ausser C.Ph.E.Bach mit den Kompositionen von Violoncellkonzerten kein weiterer Meister befasst, so dass es ein norddeutsches Violoncellkonzert als Gattungsbegriff nicht gibt. Der Grund dafür, dass die zahlreichen grösseren und kleineren Komponisten, die zum Teil ungeheure Mengen von Konzerten hervorgebracht haben, das Violoncell vollständig vernachlässigt haben, ist darin zu finden, dass das Violoncell zur Zeit der Berliner Norddeutschen Schule dort noch gar keine solistische Bedeutung besass, sondern noch in der Hauptsache als Continuo-Instrument Verwendung fand. Einen Beleg hierfür findet man bei J.J.Quanz in seinem " Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen". Quanz widmet in diesem, 1752 erschienenen Werk , den " Violoncellisten insbesondere" ein Kapitel, in welchem er diesen hauptsächlich Anweisungen für die Begleitung in der Kammermusik gibt. Über das Solospiel schreibt er folgendes:

" Das Solospielen ist auf diesem Instrumente eben nicht eine so ganz leichte Sache. Wer sich hierinne hervorthun will, der muss von der Natur mit solchen Fingern versehen seyn, die lang sind und starke Nerven haben, um weit auseinander greifen zu können. Wenn sich aber diese nothwendigen Eigenschaften nebst einer guten Anweisung zugleich beysammen finden, so kann, auf diesem Instrumente, sehr viel Schönes hervorgebracht werden. Ich habe selbst einige grosse Meister gehöret, die auf diesem Instrumente bey nahe Wunder gethan haben. Wer den Violoncell als ein Liebhaber ausübt, dem steht es

mit Recht frey, dasjenige am meisten darauf zu treiben, was ihm das meiste Vergnügen macht: wer aber sein Hauptwerk davon zu machen gedenket, der thut wohl, wenn er sich vor allen Dingen erst bemühet, ein guter Accompagnist zu werden, denn dadurch wird er bey der Musik nützlicher und brauchbarer seyn.....". "Das gute Accompagnement ist das vornehmste, so von diesem Instrumente eigentlich erfordert wird. "

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat also das Solospiel auf dem Cello in Berlin nicht annähernd die Bedeutung gehabt, wie in Mannheim, wo zu dieser Zeit bereits ein Anton Filtz als Virtuose seines Instrumentes sehr geachtet war und andere Komponisten zur Komposition von Cellokonzerten angeregt hat.

Die ersten Konzerte, die wahrscheinlich auch die ersten und einzigen Violoncellkompositionen aus dem spezifisch Berlinerischen Kreis um Friedrich d,Gr. sind,1) stammen von C.Ph.E.Bach aus den Jahren 1750, 1751 und 1753. Der Anlass für die Entstehung dieser Konzerte ist unbekannt.

Die Pflege des Violoncellspiels am Hofe des Kronprinzen von Preussen, des späteren Königs Friedrich Wilhelm II. die ca. 1760 einsetzt, war naturgemäss der Violoncellkomposition sehr förderlich. Es entstanden neben vielen Sonaten für ihn, wie bereits ausgeführt, eine ganze Reihe mehr oder minder wertvoller Konzerte, die aber ausnahmslos von Italienern und Franzosen stammen, da am Berliner Hofe um die Zeit von 1760 bis ca.1800 nur ausländische Cellisten tätig waren. Hiermit ist auch das völlige Fehlen von norddeutschen Cellokompositionen aus dieser Zeit zu erklären.

Aus Norddeutschland liegen auch noch einige Konzerte vor, die von Komponisten , die in der Mehrzahl bereits mehr von den Wiener Klassikern ,als von der Berliner Schule beeinflusst sind, stammen. Im folgenden werde ich also zunächst die Konzerte Ph. E.Bachs, dann die wichtigsten der soeben erwähnten Konzerte deren Aufbewahrungsort oder sonstige Anhaltspunkte auf eine Entstehung in Norddeutschland hinweisen, zu behandeln haben. Den Schluss

---

1) Wenigstens sind bisher keine Sonaten u.a. Werke für Violoncell aus der Norddeutschen Schule bekannt geworden. Die einzige Sonate von C.Ph.E.Bach ist eine später (nicht von Bach) umgeschriebene Gambensonate.

des Kapitels wird eine kurze Betrachtung der Konzerte Bernard Rombergs bilden, soweit sie für die Vervollständigung der Geschichte des Violoncellkonzertes notwendig erscheint.. 1)

Bei der Betrachtung der Violoncellkonzerte Ph.E. Bachs ist zunächst bedeutsam, dass alle 3 Konzerte auch in den Fassungen für Klavier ,(Cembalo) und Flöte vorliegen. Hans Uldall vermutet in seiner Dissertation " das Klavierkonzert der Berliner Schule und Ihres Führers Ph.E.Bach." (Marburg 1927), dass die ursprüngliche Fassung die für das Cembalo sei. Einen bestimmten Anhaltspunkt weiss er dafür nicht anzugeben, seine Vermutung ist eine Kompination, die durch andere ähnliche Fälle entstanden ist. Ich glaube, dass er das Richtige vermutet hat, es scheint mir durch die Titelblätter der Violoncellkonzerte bestätigt zu werden. Sie tragen als Fussnote nämlich folgenden Vermerk: " Da dieses Konzert auch für das Klavier gesetzt ist, und die beyden Violin- und Bratsch- Stimmen unverändert geblieben sind, so können diese erwähnten Stimmen, welche bey dem Klavier- Konzert sich befinden, auch bey diesem Violoncell- Konzert zur Begleitung gebraucht werden." Wenn der Kopist , denn um Kopien handelt es sich wahrscheinlich bey den einzigen vorliegenden Exemplaren der Konzerte (Stimmen ohne Partitur) diesen Satz, 2) was immerhim möglich, vom Orginal übernommen hat, dann wird die obige Vermutung zur Gewissheit. Ob die Flöten-Konzerte vor oder nach den Cellokonzerten entstanden sind, wird sich wohl nicht mehr feststellen lassen. Letzteres spielt für unsere Betrachtung auch keine wesentliche Rolle. Wichtig ist dagegen, dass die formale Gestalt der Cellokonzerte mit der, der Cembalokonzerte identisch ist.

Über den Typ des norddeutschen Cembalokonzertes berichtet Uldall ausführlich. Seit 1740 weicht er von dem der Süddeutschen und Ausländer erheblich ab. Zwar ist die äussere Form der Dreisätzigkeit gewahrt, aber der formale Aufbau der einzelnen Sätze, besonders der Ecksätze ist nach anderen Prinzipien gestaltet, als

---

1) Eine eingehende Behandlung der Einzelheiten der Konzerte erübrigt sich, da wie im Vorwort schon erwähnt wurde, über Romberg eine ausführliche Dissertation von H.Schäfer besteht.

2) Nur von dem ersten Konzert ist die Partitur in der Berliner Staatsbibliothek vorhanden.

beispielsweise in Süddeutschland. Wie wir gesehen hatten vollzog sich im Streichkonzert im ersten Satz in Mannheim und Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Ausbau der Sonatenform. Derselbe Vorgang ist im Cembalokonzert anzutreffen. Dieser Ausbau geschah wahrscheinlich aus dem Bestreben heraus, der Stellung der Themen im Satz ein allgemein gültiges Schema zu verschaffen. Im norddeutschen Cembaloconzert kommen nach Uldall rein musikalische Formen, wie die der Suite oder Sonate nicht zur Anwendung. Als Grund gibt er an, dass " sie den Dualismus der Klangkörper nicht in sich vereinigen können." Die Form der Berliner Sätze stammt von dem Urprinzip des Konzertierens her, d.h. in ihr werden Tutti und Solo abwechselnd gegeneinander gestellt. Nach Uldalls Ansicht bildet sie die vollkommenste, idealste Konzertform. die überhaupt denkbar ist. Jeder Satz hat drei bis fünf grosse Ritornelle zur Grundlage, die miteinander durch die dazwischen liegenden Soli verbunden sind. Der Typus eines Berliner Ecksatzes des Cembalokonzertes hat nach Uldall ungefähr folgendes Aussehen:

I. Ritornell; 20 - 30 Takte.
I. Solo: a) kurzes Solo, 6-8 Takte vom Orchester begleitet.
b) Nebenritornell, etwa 4 Takte, Haupttonart.
c) Längeres Solo, ab und zu begleitet, etwa 30 Takte.
II. Ritornell: 10-20 Takte. Dominante oder Parallele.
II. Solo: 30-35 Takte, höchstens ein oder zweimal von Nebenritornellen auf 2-4 Takte unterbrochen, wenig konzertierend.
III. Ritornell: 5-10 Takte. Haupttonart oder terzverwandte Tonart.
III. Solo: a) Langes Solo; ca. 30 Takte.
b) Nebenritornell. Etwa 4-6 Takte, Haupttonart
c) Kurzes oder langes Solo.
IV. Ritornell: 10 Takte. Schluss des ersten Ritornells.

Dieses Schema trifft auch im Wesentlichen für die drei Cellokonzerte Bachs zu, sie sind gleich in der Form mit der Fassung als Cembalokonzerte.

Die Mittelsätze des norddeutschen Konzerts verzichten gelegentlich auf ein Ritornell, auch sind die Ritornelle kürzer und nicht so prägnant wie in den Ecksätzen. Der Unterschied eines süddeutschen Konzertmittelsatzes zum norddeutschen besteht darin, dass in ersterem gewöhnlich die Ritornelle fehlen.

Was nun den Aufbau der Tutti und Solo betrifft, so ist zu sagen, dass er im Berliner Konzert durch Reihung einzelner Melodieglieder geschieht. Diese bestehen aus Perioden verschiedenen Stimmungsgehaltes. Die Melodik besteht aus einer Mischung von italienischen und deutschen Elementen. Sie erstarrt vielfach im Schematischen, eine Ausnahme hiervon bildet Ph.E.Bach, bei ihm trägt die Melodik eigene Züge. Im Fortspinnen einer Melodie brauchen alle Berliner, auch Bach, das Mittel der Sequenz, oft sogar im Übermass. Der Orchestersatz eines Ritornells ist zwei- bis vierstimmig. In den Violoncellkonzerten Bachs wird die Begleitung des Soloinstrumentes vorwiegend durch das Cembalo allein ausgeführt.

Mit diesen allgemeinen Ausführungen über das Berliner Konzert ist in formeller und stilistischer Hinsicht auch über die drei Cellokonzerte Bachs alles gesagt, ich werde mich also im folgenden nur noch mit der musikalischen Seite zu befassen haben, zumal Uldall die Fassungen der Klavierkonzerte nur ganz im Überblick behandelt.

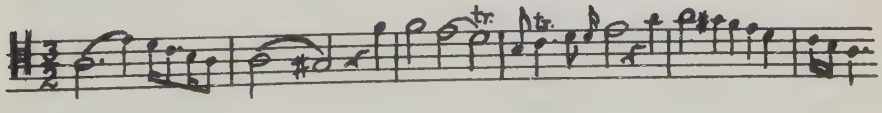
Von den drei Konzerten, die im thematischen Katalog der Werke Ph.E.Bachs von Alfred Wotquenne (1905) als Nr. 170 bis 172 aufgeführt werden, sind bisher das erste und dritte herausgegeben worden. Auf diese Ausgaben komme ich später noch zu sprechen. Alle drei Konzerte befinden sich in der Bibliothek des königl. Konservatoriums in Brüssel, und zwar in einzelnen Stimmen. Die Partitur des ersten Konzertes befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek.

Das Konzert Wotqu. Nr. 170 steht in a-moll und hat folgendes Titelblatt:

Concerto a Violoncello obligato: Violino Primo, Violino Secondo, Viola e Basso da C.P.E.Bach.

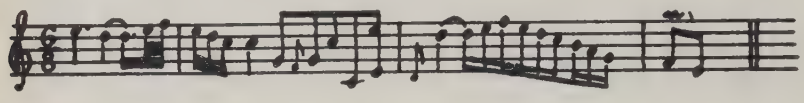
(Als Fussnote steht der bereits oben erwähnte Satz auf dem Titelblatt.)

Der erste Satz Allegro (3/2 a-moll) zeichnet sich durch eine äusserst geschickte, gesangliche Behandlung des Violoncells aus, wie schon das Thema des ersten Solos zeigt:



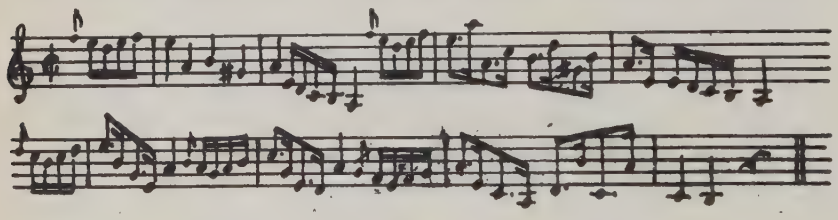
Die technischen Figuren in den späteren Solos weisen noch eine ziemlich primitive Faktur auf, sie bewegen sich ausschliesslich in den unteren Lagen und bestehen vorwiegend aus Achteltriolen. Die Ritornelle haben durchweg andere Thematik als die Soli. Das Schwergewicht des Satzes liegt bei den letzteren.

Im zweiten Satz (Andante (6/8 C-dur) haben Ritornell und Solo dasselbe Thema, das auf der Tonika und der Dominante eingeführt wird:



Der Satz ist der stärkste des Konzertes.

Auch im letzten Satz Allegro-Vivace (4/4 a-moll) besteht die Identität des Ritornell- und Solothemas. Es ist aus 2 viertaktigen Perioden zusammengesetzt:



Die Figur bildet die Grundlage für das gesamte Passagenwerk des Satzes, wodurch er ziemlich monoton wird, und gegenüber den beiden anderen Sätzen an musikalischem Wert einbüsst.

Die Herausgabe des Konzertes wurde von Friedrich Grützmacher bei Breitkopf 1893 besorgt. Sie ist also in einer Zeit veranstaltet worden, in der man noch nicht das Bedürfnis nach stilechten Ausgaben älterer Musik verspürte, sondern glaubte, alles im Sinne der letzten Virtuosität bearbeiten zu müssen. So hat denn auch Friedrich Grützmacher ziemliche Veränderungen in der Solostimme vorgenommen, ganz aus dem Rahmen der sonstigen technischen Anforderungen fallende Kadenzen eingefügt und einen den Stil verfälschenden

Klavierauszug geschrieben. Eine Ausgabe wie diese ist für unser heutiges, geschärftes und historisch fundiertes stilistisches Empfinden unbrauchbar.

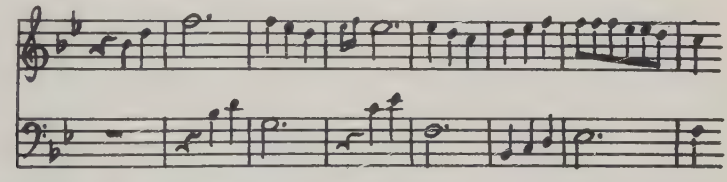
Noch unveröffentlicht ist das zweite Konzert:

B.

Concerto a Violoncello oblig.: Violino Primo, Violino Secondo Viola e Basso da C.P.E.Bach. (Die obige Fussnote ist auch hier vorhanden.)

Einen Grund dafür, dass das Konzert bei Neuausgaben bisher übergangen worden ist, kann ich nicht finden. Der Wert des Konzertes ist sicher nicht geringer als der des ersten. Zwar sind die Themen der beiden ersten Sätze nicht so prägnant wie dort, dafür ist aber die Technik im ersten Satz interessanter gestaltet als im a-moll Konzert. Der beste Satz ist in diesem D-dur Konzert der letzte. Das Ritornell-Motiv erinnert an die neapolitanische Opernsymphonie:

In dem Solothema des Satzes sind Ansätze zu einem Menuett-Charakter zu finden:



Im ersten und letzten Satze wird der Spieltechnik ein sehr breiter Raum zugewiesen, die Anforderungen, die an den Spieler gestellt werden, haben sich nicht vergrössert. Gelegentlich wird schon über die vierte Lage hinausgegangen, (bis zu d'), doch ist ein Einsatz des Daumens noch nicht erforderlich. Eine Herausgabe des Konzertes dürfte lohnend sein.

Das Titelblatt des dritten Konzertes lautet:

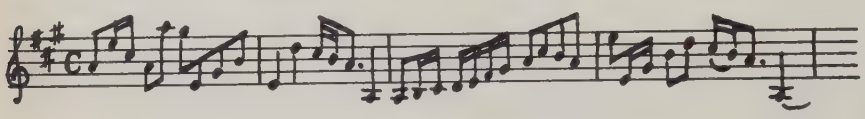
A.

Concerto a Violoncello obligato: Violino Primo, Violino Secondo, Viola e Basso da C.P.E.Bach.

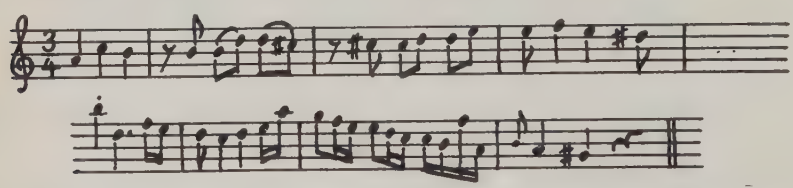
(Mit der obigen Fussnote.)

Das Konzert scheint mir von allen das beste zu sein. Es ist in musikalischer Hinsicht vor allem das bedeutendste.

Im ersten Satz Allegro (4/4) besteht die Identität der Themen in Ritornellen und Solis nicht. Die Ritornelle sind durchweg mehr melodisch gehalten als die Soli. Diese dienen zur Entfaltung einer sehr abwechslungsreichen Spieltechnik. Aber ein Fortschritt der Technik im Sinne der Erschliessung der oberen Lagen ist nicht zu verzeichnen. Das Thema des Ritornells fällt durch seine markanten Züge auf :



Der zweite Satz Largo (a-moll 3/4), der der stärkste des Konzertes ist, hat im Ritornell und Solo das gleiche Thema, das sich durch eine innere Unruhe auszeichnet:



Der letzte Satz Allegro Assai ist ganz auf Virtuosität eingestellt, weist aber zwischen Tutti und Solo recht wirksame Kontraste auf, die die vielen ermüdenden Sequenzpassagen erträglich machen.

Das Konzert ist im Jahre 1924 von Fernand Pollain bei Maurice Senart in Paris veröffentlicht worden. Pollain hat leider geglaubt, das Konzert im Sinne der heutigen Technik bearbeiten zu müssen. Er hat die Solostimme streckenweise um eine Oktave höher gelegt, da ihm die technischen Anforderungen der Originalfassung zu gering erschienen, hat ferner zur Erschwerung der Kantilenen Doppelgriffe hinzukomponiert und zu Gunsten der besseren Wirksamkeit der Kadenzen die Form der Sätze abgeändert. So ist ein Konzert entstanden, das mit dem Ph.E.Bachs kaum mehr Ähnlichkeit aufweist. Es ist bedauerlich, dass es in heutiger Zeit immer noch Bearbeiter älterer Musik gibt, die sich zu derartigen Konzessionen an das Virtuosentum bereit er lären. Bearbeitungen wie diese können nur dazu beitragen, ein vollständig falsches Bild der Eigenart der älteren Komponisten zu geben. Gerade bei den Konzerten des 18.Jahrhunderts, die, wie bereits in der Einleitung erwähnt

wurde, der Gattung der Gesellschaftsmusik angehören, sind stilgerechte Ausgaben notwendig. Nirgends ist die Gefahr einer Verflachung durch schlechte Bearbeitungen grösser, als bei dieser Musik. Ph.E.Bachs Violoncellkonzerte, werden hoffentlich recht bald in ihrer Originalgestalt veröffentlicht werden.

Auch ausserhalb Berlins hat in Norddeutschland die Violoncellkonzertkomposition wenig Vertreter gefunden. Es hat den Anschein als ob zu dieser Zeit in den anderen Musikzentren Norddeutschlands das Solospiel auf dem Cello noch kaum gepflegt worden ist.

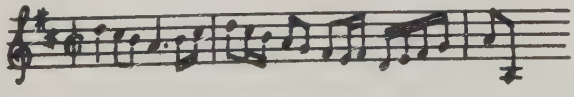
Eines der ältesten Konzerte, dessen Aufbewahrungsort Schwerin ist und dessen Schöpfer Shiverlein sonst keine Kompositionen hinterlassen hat, weist vorwiegend Stilelemente der Italiener auf. In formaler Hinsicht kommt es den Konzerten der Berliner Schule am nächsten.

Der Titel des handschriftlichen Konzertes lautet:

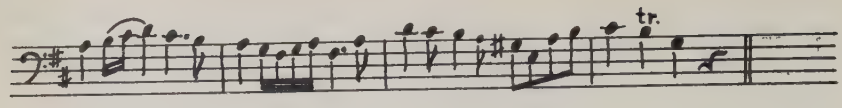
Concerto à 5 Violoncello obligato, Violino Primo, Violino Secondo, Viola de Braccio et Cembalo del Signore Shiverlein.

Über den Komponisten war in sämtlichen Quellenwerken nichts zu finden. Ich vermute, dass es sich vielleicht um einen Cellisten, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Schwerin gelebt hat, handeln dürfte.

Das Konzert steht in D-dur und hat die Satzfolge Allegro - Largo - Allegro. Die Ecksätze haben die gleiche Form wie die im Berliner Instrumentalkonzert zur Zeit Ph.E.Bachs. Weisen sie auch nicht das von Uldall erwähnte Schema eines Ecksatzes auf, so haben sie doch mit diesem das Prinzip des Konzertierens, des kontrastmässigen Wechsels von Tutti und Solo gemein. Der Kontrast kommt durch die gegensätzliche Thematik zustande Es herrscht durch das ganze Konzert hindurch das Prinzip, auf ein ruhiges Tutti ein bewegteres Solo, oder umgekehrt folgen zu lassen. So folgt beispielsweise im ersten Satz auf das erste Tuttithema, das in Sechzehntelpassagen fortgesponnen wird:

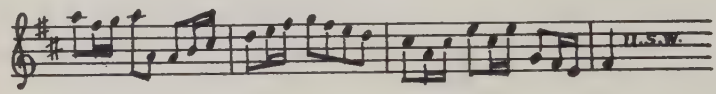


das ruhige Thema des ersten Solos:



Der zweite Satz, dessen Soli durchweg aus ruhig fliessender Kantilene bestehen, hat lebhafte Tutti aufzuweisen.

Der letzte Satz stellt z.B. zwischen zwei aus Sechzehnteln bestehenden Soli folgendes Tutti:



Der Wert des Konzertes ist nicht gross. Die Thematik ist zwar zum Teil recht gefällig, zwischen den Themen der Ecksätze stehen aber weite Strecken von Sequenzpassagen, die überwiegend aus gebrochenen Akkorden bestehen und dadurch ermüdend wirken. Für die Geschichte des Violoncellkonzertes ist Shiverleins Konzert insofern interessant, als es das einzige erhaltene Konzert ist, das von der Berliner Schule beeinflusst ist.

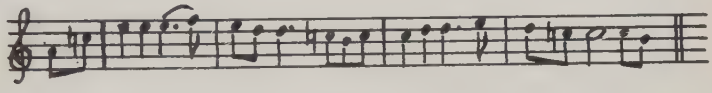
Ein weiteres Konzert, dessen Komponist in Norddeutschland gelebt hat, stammt aus einer späteren Zeit und weist andere Stilmerkmale auf. Es handelt sich um das Konzert in D-dur von Johann Braun. Über Johann Braun haben wir Kunde durch die Lexika von Fétis und Schilling. Braun wurde 1753 in Kassel geboren und war zu seiner Zeit ein namhafter Violinist. Nach mehreren Konzertreisen durch Deutschland fand er 1788 eine Anstellung als Geiger in der Kapelle der Königin von Preussen in Berlin. Hier starb er im Jahre 1795. Nach Schilling reichte sein Ruf als Virtuose und Komponist über ganz Europa. Seine Kompositionen seien alle im feurigen und brillanten Stile geschrieben. Fétis teilt mit, dass er zwei Cellokonzerte geschrieben habe, die 1792 bei Hummel erschienen seien. Von diesen Konzerten ist das zweite in der Berliner Staatsbibliothek vorhanden, sein Titel lautet:

> Concerto A Violoncello Principale Adcompagné de Deux Violons, Alto & Basse, Deux Hautbois & Deux Cors de Chasse Très Humblement Dédié à sa Majesté Frédéric Guillaume II, Roi de Prusse Par Jean Braun, Premier Violon de sa Majestéla Reine de Prusse Oeuvre IV Libro II. Chés Hummel à Berlin.

Das Konzert ist im Druck in Stimmen vorhanden. Es steht in formeller und stilistischer Hinsicht vollkommen unter dem Einfluss der Wiener Klassiker Haydn und Mozart.

Die Satzfolge ist Allegro - Romance - Rondo Allegretto. Der erste Satz (4/4) hat Sonatenform mit Exposition, Durchführung und Reprise. Die Exposition enthält ein Thema. Im Laufe der Durchführung wird ein zweites Thema in moll eingeführt. Während das erste Thema mehr zur virtuosen Seite hinneigt:

ist das zweite Thema gesanglich gehalten:



Das virtuose Element nimmt in diesem Satz einen sehr breiten Raum ein, in den vorwiegenden Triolen-Passagen wird der Einsatz des Daumens häufig verlangt.

Der zweite Satz (Romance, 2/4 A-dur) weist keine ausgeprägte Form auf. Das Solo spinnt eine breit angelegte, etwas sentimentale Kantilene, die gelegentlich vom Tutti, das nur aus Streichern besteht, aufgenommen und zum Ende geführt wird.

Das Rondo-Allegretto (2/4 D-dur) hat die erweiterte Rondoform. Seine Themen sind schwach in der Erfindung, dagegen weist der Satz in spieltechnischer Beziehung viel Interessantes auf. Die Technik steht ungefähr auf dem Standpunkte der der Duportschen Konzerte.

Im ganzen übersteigt der Wert des Braunschen Konzertes nicht den Durchschnitt der zeitgenössischen, immerhin gibt es ein gutes Bild von dem Stande der damaligen Spieltechnik und ist somit für den Historiker interessant.

Ein weiteres Konzert aus Norddeutschland, von dem Gothaer Konzertmeister Johann Konrad Schlick, das Eitner noch dem 18. Jahrhundert zuschreibt, fällt offensichtlich ins 19. Jahrhundert. Das an sich wertlose Virtuosenkonzert zeigt die Züge des späteren Romberg-schen Konzertes. Die technischen Anforderungen sind äusserst gross, sie entsprechen ebenfalls denen der

Rombergschen Spätwerke. Die Jahreszahl 1830 auf dem Einbanddeckel kann sich nicht auf das Entstehungsjahr des Konzertes beziehen, denn nach allen Quellen ist Schlick bereits 1825 gestorben.

Mit Schlick beschliesse ich die Reihe der kleineren norddeutschen Violoncellkomponisten, um zur Vervollständigung des Gesamtbildes der Geschichte des Violoncellkonzertes des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einen kurzen Blick auf die Konzerte des bedeutenden norddeutschen Cellisten Bernard Romberg (1767- 1841)1) zu werfen.

Die Konzerte Bernard Rombergs, 10 an Zahl, sind die typischen Konzerte eines Virtuosen. Ihr Wert besteht nicht in ihrem musikalischen Inhalt, dieser ist ziemlich gering, sondern darin, dass in ihnen alles, was ein Komponist von einem Cellisten verlangen kann, niedergelegt ist. So konnten sie dazu dienen, bedeutenderen Komponisten neue technische Möglichkeiten zu eröffnen. Einen wirklichen Wert haben also die Konzerte Rombergs nur für die Entwicklung und die Geschichte des Violoncells gehabt, für die Musik an sich erlangten sie auf diesem Wege nur eine indirekte Bedeutung. Formell lehnen sich die Konzerte an die der französischen Geigerschule Viotti, Kreutzer, Rhode u.a. an. Instrumental-technische Probleme bilden den wesentlichen Bestandteil. Der eigentliche Sinn des Konzertes, das Konzertieren zwischen Tutti und Solo geht vollständig verloren, da das Orchester zur reinen Begleitung herabsinkt.

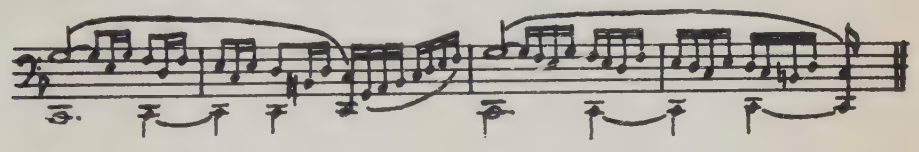
Die Satzzahl der Rombergschen Konzerte ist die übliche schnell - langsam - schnell. Der erste Satz wird in der Regel durch ein Tutti im Marschrhythmus eingeleitet, dann folgt ein bravourmässiger Einsatz des Violoncells, dem ein Gesangsthema folgt. An das zweite Thema schliessen sich wieder Passagen an, die in einem Triller endigen und zur Dominante führen. Das zweite Tutti hat die gleiche Thematik wie die erste, während das zweite Solo ein neues Thema einführt. Die sich anschliessende Durchführung führt dieses Thema durch verschiedene Tonarten und leitet dann zur Reprise über. Innerhalb der Coda steht eine freie Kadenz, die den virtuosen Höhepunkt des Satzes bildet. Die Melodik des zweiten Satzes, der meist eine Romanze ist, ist anmutig und ansprechend, aber häufig auch oberflächlich. In diesem Satz tritt as virtuose Element

---

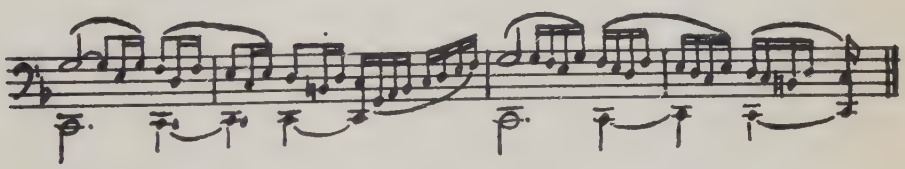
1) Lebenslauf ausführlich bei Schäfer.

einigermassen in den Hintergrund. Der letzte Satz weist meistens ein Rondoschema auf. Er bildet den Höhepunkt des Konzertes, denn in ihm kommt die virtuose Technik zur vollen Entfaltung. Die Melodik ist durchschnittlich volkstümlich gehalten, oft werden Nationalmelodien verwendet.

Die Rombergschen Konzerte gehören bis zum heutigen Tag zu dem Rüstzeug jedes Virtuosen. Die technischen Anforderungen, die Romberg hier an den Ausführenden stellt, gehören auch heute noch zu den grössten überhaupt. Über die verschiedenen Neuausgaben der Konzerte ist zu bemerken, dass sie durchweg den Originalen nicht gerecht werden. Zwar konnte ich Veränderungen des Notenbildes nicht konstatieren, dagegen sind die von Romberg selbst angegebenen Stricharten und Bögen oft verändert worden. Als Beispiel, das zugleich die Art der Rombergschen Technik charakterisiert, möge folgendes dienen: Die Bögen des Originals: Konzert Nr. 6. op.31 1.Satz:



wurden von Fr. Grützmacher folgendermassen umgeändert:



Die Grützmacherschen Änderungen bedeuten eine Erleichterung für den Ausführenden, ein Zeichen dafür, dass man in späterer Zeit die technischen Anforderungen Rombergs als sehr gross wertete. Es wäre gerade für die technischen Lehrzwecke wünschenswert, eine Neuausgabe nach den Originalen zu erhalten.

Romberg hat durch seine hochentwickelte Technik einen massgebenden Wirkung auf die ganze Weiterentwicklung des Cellokonzertes gehabt, Die wenigen bedeutenden Cellokonzerte des 19. Jahrhunderts sind ohne seine technische Leistung nicht gut denkbar, so vor allem das einzige Cellokonzert eines deutschen Grossmeisters des 19. Jahrhunderts, das von Robert Schumann.

IV.

Schlusswort.

Wie ich bereits im Vorwort erwähnt hatte, war das erste der beiden Ziele dieser Arbeit, einen Beitrag zur Geschichte des Instrumentalkonzertes zu liefern. Er dient zugleich auch zur Vervollständigung des Gesamtbildes der Musik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Ich fasse nun die Ergebnisse der Arbeit, soweit sie für die Musikgeschichte von Bedeutung sind, kurz zusammen.

Das Violoncellkonzert war in Nachahmung des Violinkonzertes kurze Zeit nach diesem entstanden. Seine formale Weiterentwicklung ging bis gegen Ende des 18.Jahrhunderts nicht selbständig, sondern in Anlehnung an die des Violinkonzertes vor sich. Der Grund dafür liegt darin, dass die Violine, die schon vor der Entstehung des Instrumentalkonzertes das bevorzugte Soloinstrument war, ihre führende Stellung vorläufig beibehielt. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt das Klavier auf dem Gebiete des Konzerts der Violine den Vorrang streitig zu machen. Dies geschah in besonderem Masse in Norddeutschland. Hier entstanden denn auch Violoncellkonzerte nach dem Muster der Klavierkonzertform .Gegen Ende des Jahrhunderts tauchen die ersten Versuche auf, neue selbständige Formelemente in das Cellokonzert einzuführen. Es geschieht dies zunächst innerhalb einzelner Sätze, vorwiegend des Mittelsatzes, der durch das Eindringen des rezitativischen Stils formale Veränderungen erfährt. Dann beginnt man, die äussere Form des Konzertes umzugestalten: alle drei Sätze werden zu einem Satz verschmolzen, indem die Tuttieinleitungen der Sätze stark verkürzt werden oder ganz wegfallen. Der erste Versuch dieser Art, ebenfalls gegen Ende des Jahrhunderts, blieb vorerst ohne Nachfolge. Die weiteren Versuche und ihr Ergebnis, die Bevorzugung der einsätzigen Form, die eine besondere Eigentümlichkeit des Violoncellkonzertes wird, fallen dann ins 19. Jahrhundert und liegen bereits ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit.

Stilistisch weist die Entwicklung des Violoncellkonzertes keine Abweichungen von der allgemeinen Stilentwicklung des 18. Jahrhunderts auf, wobei zu bemerken

ist, dass die Instrumentalschöpfungen sowohl J.S.Bachs wie auch Händels hier vollständig ohne Einfluss blieben.

Was nun die Spieltechnik anbelangt, so war das Violoncello in dieser Beziehung bei der Entstehung des Solokonzertes der Violine gegenüber stark im Rückstand. Die Violoncellkonzertkomponisten waren also vorerst gezwungen, auf den niederen Stand der Violoncelltechnik besondere Rücksicht zu nehmen, was einerseits nicht ohne Wirkung auf den Inhalt blieb, andererseits bedeutendere Komponisten, die dem Instrument nicht das Interesse des Spielers entgegenbrachten, abgehalten haben mag, sich mit dieser Kompositionsgattung zu befassen. Die Beseitigung dieses technischen Mangels, deren Gang man an Hand der Geschichte des Violoncellkonzertes allein, wenn auch nicht in allen Einzelheiten verfolgen, so doch deutlich erkennen kann, nahm weit mehr als ein Jahrhundert in Anspruch. Man kann mit Recht sagen,dass die letzten spieltechnischen Möglichkeiten erst um die Wende vom 19. zum 20.Jahrhundert, durch Julius Klengel, Hugo Becker und Pablo de Casals ausgewertet worden sind. Die klanglichen Grenzen aber, die auf dem Violoncell weit enger gezogen sind als auf der Violine mögen letzten Endes die Ursache sein, weshalb sich in der Vergangenheit und Gegenwart so wenig Komponisten mit der Gattung des Violoncellkonzertes befasst haben.

Das Gesagte macht zugleich erklärlich, warum das Ergebnis für das zweite Ziel der Arbeit, die Wiedererweckung der wertvollsten Konzerte der fraglichen Zeit, spärlich ausfallen musste. Geniale Werke, das war von Anfang an vorauszusehen, konnte die Beleuchtung des 18. und beginnenden 19.Jahrhunderts nicht zu Tage fördern, ebenso war aus dem vorhandenen Material, das im Vergleiche zur Violine und zum Klavier nur einen kleinen Raum einnimmt, sogleich zu ersehen, dass die Zahl der wertvolleren Konzerte nicht besonders gross sein würde. Aber vom Standpunkte der Violoncellisten, die ja nur über eine kleine Konzert-Literatur verfügen, erscheint auch die geringste Bereicherung der Solomusik notwendig und wertvoll. Ich gebe daher zum Schluss ein Verzeichnis der zur Neuveröffentlichung geeigneten Violoncellkonzerte:

I. Konzerte, die zu Vortragszwecken geeignet sind (mit Einschluss derer, die bereits unbrauchbar oder ohne Partitur und Stimmen herausgegeben worden sind):

Abel,C.F.: Konzert in B-Dur . . . . .. vgl.S. 68 ff.
Arnold,J.G.:Konzert in C-Dur . . . . " " 90 ff.
Borghi,Luigi:2 Konzerte in D-Dur . . ." " 20 ff.
Bach, C.Ph.E.: 3 Konzerte . . . . . " " 117 ff.
Breval.J.B.: Konzerte . . . . . " " 46 ff.
Haydn, J.: Konzerte (Nr.2) in D-Dur. ." " 97 ff.
Holtzbauer: I.Konzert in A-Dur . . . ." " 64 ff.
Janson l'ainé,J.B.: Konzert in D-Dur. " " 40 ff.
Kraft, Anton: Konzert in C-Dur . . . " " 92 ff.
Trickler, J.B.: Konzerte . . . . . " " 89 ff.

II. Konzerte, die zu historischen Aufführungen und kammermusikalischer Hausmusik geeignet:

Giovanni a Roma; Konzert in F-Dur . vgl.S. 12 ff.
Hoffmann,L.: Konzert in D-Dur . . . . " " 81 ff.
Perroni,Carlo: Konzert in A-Dur. . . " " 13 ff.
Perroni,Giovanni: Konzert in d-Moll. " " 9 ff.

Ausser den in diesem Verzeichnis aufgeführten Werken lassen sich noch einige Konzerte als zu Unterrichtszwecken geeignet herausheben. Ich verweise diesbezüglich auf meine Ausführungen im Text. Die bereits veröffentlichten Konzerte habe ich in der Anmerkung S. III ff verzeichnet.

Die Pflege des Violoncellkonzertes erstreckt sich in der behandelten Zeit vorzugsweise über Deutschland einschliesslich Österreich und Böhmen, Italien und Frankreich. Dass und warum England weniger in betracht kam, wurde schon behandelt. In den östlichen und nördlichen europäischen Ländern, ebenso in Spanien beginnt das Soloviolonc ellspiel und damit die Pflege des Cellokonzertes erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Literaturverzeichnis.

A. Aber: Handbuch der Musikliteratur.
G. Adler: Handbuch der Musikwissenschaft.
G. Adler: Der Stil in der Musik.
C.Ph.E.Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. 1759 und 1762.
C.H.Bitter: C.Ph.E. und W.F.Bach. 1868.
A. Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba. 1905.
H.Engel: Entwicklung des Deutschen Klavierkonzerts. 1927.
Eitner : Quellenlexikon.
Fétis: Biographie Universelle des Musiciens.
Gassner: Universallexikon der Tonkunst.
Jahn Abert: W.A. Mozart. 1919.
E.Katz: Dissertation. Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. Freiburg 1926.
Kochs: Musikalisches Lexikon.
L.Lanzhoff: J.R.Zumsteeg. 1902.
H.Lungershausen: Das Violinkonzert der norddeutschen Schule. 1928.
C.Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. 1906.
A.Moser: Geschichte des Violinspiels. 1923.
H.J.Moser: Geschichte der deutschen Musik .III.
K.Nef: Sinfonie und Suite.
F.C.Pohl: Joseph Haydn .1878, 1882.
J.J.Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. 1852.
H.Riemann: Handbuch der Musikgeschichte.
Riemann-Einstein: Musiklexikon.1928.
H.Riemann: Die Anfänge der Violoncell-Literatur. (Blätter für Haus- und Kirchenmusik.1903).
C.Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde. 1920.
A.Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts. 1905 und 1927.
Ph.Spitta: J.S.Bach.
W.Schulze: Peter Ritter. 1905.
G.Schmitt: Peter Ritter. Dissertation München 1925.
H.Schäfer: Bernard Romberg. Dissertation Bonn. 1931.
W.Trendelenburg: Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. Berlin 1925.
A.W. Thayer: Ludwig van Beethovens Leben (Riemann 1917)

Dr. Schilling : Universallexikon der Tonkunst.
1835 - 1838.
H.Uldall: Das Klavierkonzert der norddeutschen Schule.
Dissertation Marburg. 1927.
E. van der Straeten: History of the Violoncello .
1915 London.
W.v.Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte.
1888 und 1925.
J.Wolff: Handbuch der Notationskunde. 1913.
Th. Wiehmeyer: Musikalische Rhythmik und Metrik.
Magdeburg 1917.
W.v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. 1920.
O. Vrieslander: Ph.E.Bach. 1923.
A.Wotquenne: C.Ph.E.Bachs thematisches Verzeichnis
seiner Werke. 1905.
B.Weigl: Handbuch der Violoncell-Literatur. 1929.
E.Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft.
H.Abert: Musiklexikon.
Grove: Dictionary of Music and Musicians.
Monatshefte für Musikwissenschaft 1869-1897.
Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XIII und XIV.
Denkmäler Dt.Tonkunst 2.Folge I.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIX.

Karl Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formen-
lehre. 1926.
Withold Chranowski: Das Instrumentale Rondo.
Dissertation 1911.
Alfred Schnerich: Joseph Haydn.
Roland Tenschert: Joseph Haydn. 1932.

L e b e n s l a u f .

Jch, Hans, Adolf, Eugen Weber, wurde am 19.6.1902 als Sohn des Kartographen im Kgl. Grossen Generalstab und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Schochow in Berlin-Charlottenburg geboren. Vom Jahre 1908 bis Ostern 1922 besuchte ich die Oberrealschule und anschliessend das Reformrealgymnasium II, die spätere Treitschke-Schule in Berlin-Wilmersdorf, die ich mit dem Abiturientenzeugnis verliess. Da sich bei mir schon in früher Kindheit eine besondere Neigung zur Musik gezeigt hatte, beschloss ich Musik und Musikwissenschaft zu studieren. Jch bezog im SS. 1922 die Universität Berlin und hörte Vorlesungen der Herren Prof. Abert, Fleischer, Joh. Wolf, Sachs, Schünemann, Geheimrat Friedländer, v. Hornbostel (Musikwissenschaft), Marcks, Meinecke, Spranger, Dessoir. Jm SS. 1924 bestand ich die Aufnahmeprüfung für die Hochschule für Musik zu Berlin, und zwar für die Cello Klasse des Herrn Prof. Hugo Becker. Ferner genoss ich den Unterricht der Herren Prof. Robert Kahn, Bünte, Prüwer, Sachs, Havemann, Klingler, Bohnke in den Nebenfächern. SS. 1925 unterbrach ich das Universitätsstudium, da sich der Besuch der beiden Anstalten zugleich als undurchführbar erwies. Die Hochschule für Musik besuchte ich bis zum SS. 1927. Nachdem ich in verschiedenen Theater- und Konzertorchestern Berlins vorübergehend gespielt hatte, erhielt ich zum 1. Mai 1928 die Stelle des stellvertretenden 1. Solocellisten im Philharmonischen Orchester Stuttgart. Da der Orchesterdienst mir nicht die erhoffte künstlerische Befriedigung brachte, verliess ich am 30. Sept. 1929 die Stellung und beschloss, auf der Universität Tübingen meine wissenschaftlichen Studien fortzusetzen. Jch hörte vom WS. 1929/30 an Vorlesungen bei den Herren Prof. Hasse, Wahl, Wundt, Haller, Weise und Dannenbauer. Mit vorliegender Arbeit wurde ich zur mündlichen Prüfung des Doktorexamens am 12.5.1932 zugelassen. Seither lebe ich als konzert ierender Cellist und Chordirigent in Tübingen.